This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Vorwort.

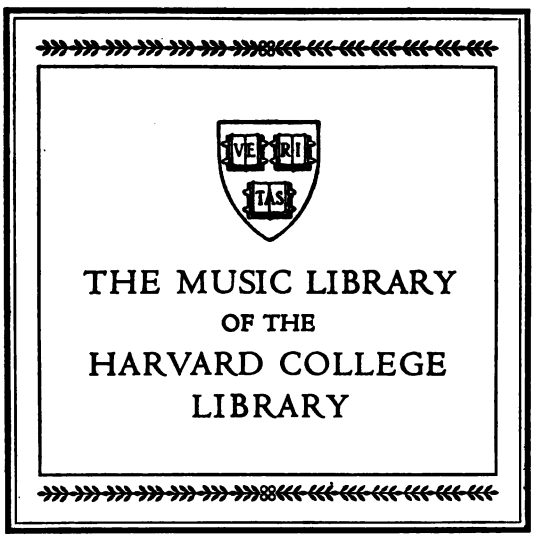
Eines der merkwürdigſten und ſeltenſten Bücher, eine bibliographiſche Rarität erſten Ranges, iſt die von uns hier zum erſten Male in deutſcher Ueberſetzung veröffentlichte

Orchésographie,

Traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des Dances par Thoinot Arbeau. Langres 1588, und in zweiter Auflage 1596.

Dieſes Buch iſt von ſo außerordentlicher Seltenheit, daß ein Exemplar deſſelben kürzlich von der Bibliothek des Conſervatoriums in Paris mit 900 Francs bezahlt wurde, und daß, außer dieſem, von uns nur noch das Vorhandenſein zweier Exemplare (in der Nationalbibliothek in Paris und in der k. k. Hofbibliothek in Wien) ermittelt werden konnte. Die Orchéſographie iſt von gleichem Intereſſe für den Culturhiſtoriker, wie für den Muſikforſcher und ausübenden Tanzkünſtler (Balletmeiſter und gebildeten Tanzlehrer), indem ſie die Tänze und die Tanzſchule des 16. Jahrhunderts (des ſ. g. Reformationszeitalters) in ausführlicher Weiſe behandelt, und zum erſten Male ein Licht auf eine Tanzperiode wirft, die bisher vollſtändig unbekannt war. Der Culturhiſtoriker lernt jene „kurtzwil, ſunderlich ze nacht mit dem hofieren mit inſtrumenten vor den hüeſeren, mit den cymbalen, drümlin und pfiffen darzu, ſo einer allein verrichtet; demnach mit den ſchalmeyen, ſo gar gemein; item violen, citeren, ſo domolen erſt ufgiengen; item mit den dentzen, ſo man haltet in firnemmen burgerhüſeren, dohin die damoiſellen gefiert werden, und danzt man nach

Mus 281.84



Date Due

OCT 14 1958	OCT 26 1967	APR 15 1991
MAY 26 1959	NOV 27 1975	
JUL 9 [illegible] 14	DEC 3 1975	
APR 27 1963	FEL NEC	
[illegible]	4/28/68	
[illegible]		
APR 20 1966	JAN 25 1990	
AUG [illegible] 1966		

Die

Tänze des sechzehnten Jahrhunderts.

Thoinot Arbeau.

Die

Tänze des XVI. Jahrhunderts

und

die alte französische Tanzschule

vor Einführung der Mennett.

Nach Jean Tabourot's Orchésographie

herausgegeben

von

Albert Czerwinski,
Verfasser der Geschichte der Tanzkunst.

Mit dem Portrait Thoinot Arbeau's, 34 Figuren in Holzschnitt und 72 Notenbeispielen und Tanzmelodien.

Danzig.
Selbstverlag des Verfassers.
Jopengasse 4.
1878.

Mus 185.80

Mus 281.84

Nachdruck wird gerichtlich verfolgt. Reichsgesetz Nr. 19, v. 11. Juni 1870.

HARVARD UNIVERSITY

JAN 16 1958

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Vorwort.

Eines der merkwürdigſten und ſeltenſten Bücher, eine bibliographiſche Rarität erſten Ranges, iſt die von uns hier zum erſten Male in deutſcher Ueberſetzung veröffentlichte

Orchésographie,

Traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des Dances par Thoinot Arbeau. Langres 1588, und in zweiter Auflage 1596.

Dieſes Buch iſt von ſo außerordentlicher Seltenheit, daß ein Exemplar deſſelben kürzlich von der Bibliothek des Conſervatoriums in Paris mit 900 Francs bezahlt wurde, und daß, außer dieſem, von uns nur noch das Vorhandenſein zweier Exemplare (in der Nationalbibliothek in Paris und in der k. k. Hofbibliothek in Wien) ermittelt werden konnte. Die Orchéſographie iſt von gleichem Intereſſe für den Culturhiſtoriker, wie für den Muſikforſcher und ausübenden Tanzkünſtler (Balletmeiſter und gebildeten Tanzlehrer), indem ſie die Tänze und die Tanzſchule des 16. Jahrhunderts (des ſ. g. Reformationszeitalters) in ausführlicher Weiſe behandelt, und zum erſten Male ein Licht auf eine Tanzperiode wirft, die bisher vollſtändig unbekannt war. Der Culturhiſtoriker lernt jene „kurtzwil, ſunderlich ze nacht mit dem hofieren mit inſtrumenten vor den hüeſeren, mit den cymbalen, drümlin und pfiffen darzu, ſo einer allein verrichtet; demnach mit den ſchalmeyen, ſo gar gemein; item violen, citeren, ſo domolen erſt ufgiengen; item mit den dentzen, ſo man haltet in firnemmen burgerhüſeren, dohin die damoiſellen gefiert werden, und danzt man nach

dem nachteßen by nachtliechteren branle, gaillarde, la volte ꝛc.*)“ näher kennen, jene Tänze, die Shakeſpeare in ſeinen Luſtſpielen ſo häufig erwähnt, die in Paris wie in London, an allen Höfen und in allen vornehmen Geſellſchaften Europa's getanzt wurden, und von denen einige ſogar, wie die Basses danses, der Tourdion und die Pavane, aus dem Mittelalter ſtammen. Der Muſikforſcher wird in den vielen Notenbeiſpielen aus jener frühen Zeit eine willkommene Gabe begrüßen, die ihm manchen Aufſchluß giebt über den Urſprung jener Rhythmen, die in den Suiten und Sonaten ſpäter eine ſolche Bedeutung erlangen ſollten, und dem gebildeten Tanz- und Balletmeiſter wird ſich eine neue Welt erſchließen, von der er bisher keine Idee hatte, und durch deren Kenntnißnahme und weiſe Benutzung er bei Arrangements für Opern und feſtliche Gelegenheiten, die den Tanz jener frühen Zeit verlangen, einen Gebrauch machen kann, der ihn vor ferneren Blamagen bewahrt.

Die in der Orchéſographie vorkommenden ſchülerhaft gezeichneten Figuren — die der Herausgeber aus Pietät für den alten Autor ſich nicht zu verbeſſern erlaubte, — ſind in ihrer ſchlechten Haltung und Stellung keineswegs als Muſter und Vorbilder anzuſehen, wie jeder denkende Leſer ſich wohl ſelbſt ſagen wird. Ebenſo iſt es Sache der Fachgenoſſen, die Tänze und Tanzpas der altfranzöſiſchen Schule, bei etwaiger Anwendung, unſerer geläuterten Geſchmacksbildung anzupaſſen und ſie in kunſtvoll-idealer Weiſe zur Darſtellung zu bringen.

*) Thomas und Felix Platter. Ein Beitrag zur Sittengeſchichte des 16. Jahrhunderts. Herausgegeben von Dr. Fechter. Baſel 1840 bei Felix Schneider, Seite 149.

Danzig.

Albert Czerwinski,
Tanzlehrer.

Einleitung.

Während es sonst überall als eine sich von selbst verstehende Wahrheit gilt, daß nur der eine Wissenschaft oder Kunst recht verstehen, betreiben oder darüber schreiben kann, der ihren Entwickelungsgang, ihre Geschichte, die Haupterzeugnisse jeder Epoche kennt, hat diese Wahrheit allein in der Tanzkunst bis jetzt keine Anwendung gefunden.

Wir Alle fußen mit unserem Wissen und Können auf den Erfahrungen früherer Geschlechter, und wäre eine Vervollkommnung überhaupt nicht denkbar, wenn wir als bloße Empiriker die Künste und Wissenschaften behandelten. Welcher Musiker oder Maler kann sich auch nur über das Niveau des Gewöhnlichen erheben, ohne die großen Meister der Vergangenheit zu studiren, um an ihren Vorzügen sich zu schulen und ihre Fehler zu vermeiden? Welcher Bildhauer oder Architekt wird das reiche Material unbeachtet lassen, an dem er sich bilden kann, und dem bloßen Empirismus huldigen?

In dem Fortschritt jeder Kunst und Wissenschaft ist eine unerbittliche und zwingende Logik wahrnehmbar, der nichts sich zu entziehen vermag, und die nur dem blöden Unverstand nicht begreiflich ist.

In allen Zweigen menschlichen Wissens und Könnens würde sich ein einseitiges Vorgehen und Nichtbeachten der Erfahrungen früherer Meister furchtbar rächen. Jeder Kunst ist die Wissenschaft zu Hülfe gekommen, die den Jüngern derselben die Wege weist und ihnen das Studium erleichtert.

Nur eine Kunst, und zwar die älteste und populärste, die Tanzkunst, kann sich nicht der auf sie einwirkenden Begleitung der Wissenschaft rühmen. Deshalb herrscht aber auch auf keinem Gebiete der Kunst so viel Unwissenheit und Willkür, wie in der Tanzkunst.

Scheu ist die Wissenschaft an diesem Felde vorbeigegangen und nur beiläufige Worterklärungen und ästhetische Bemerkungen sind die kärgliche Ausbeute, die sie uns gewährt. Obgleich längst erklärt und anerkannt

ist, daß der Charakter jedes Volkes sich in seinen Tänzen spiegelt und diese zu einer tieferen Kenntniß derselben unentbehrlich sind, ja die Volkstänze außerdem noch den hohen Werth haben, die letzten Reste naiver Kunst, der „Kunst vor der Kunst" zu sein, hat sich die Wissenschaft für diese Seite des menschlichen Culturlebens bisher wenig interessirt und so gut wie gar nichts zu Tage gefördert.

Die Literatur der Tanzkunst ist eine quantitativ sehr bedeutende, qualitativ hingegen aber auch äußerst unfruchtbare. Existirt doch nicht einmal ein dem heutigen Stande der Wissenschaften entsprechendes Lehrbuch dieser Kunst.

So kann man denn mit Recht behaupten, daß man in keiner Disciplin menschlichen Wissens und Könnens bisher so gedankenlos verfahren ist, als in der Tanzkunst. Immer war es der größte Nachtheil für die Entwickelung derselben, daß sich niemals intelligente, wissenschaftlich gebildete Männer mit ihr abgegeben haben. So weit wir auch zurückblicken: stets ist sie der Tummelplatz gewesen, auf dem sich die Unwissenheit und Unfähigkeit breit macht. Schon Heinrich Heine nennt in seinem Tanzpoem Dr. Faust, wenig höflich aber sehr bezeichnend, die Balletmeister seiner Zeit „Tanz-Affen", d. i. Nachahmer aber nicht Selbstdenker.

Die großen Meister der Renaissancezeit und der Rococoperiode, wer kennt sie heute von den Berufsgenossen auch nur dem Namen nach? Was sie für ihre Kunst gethan haben, ist weder für die Kunst, noch für die Wissenschaft nutzbar gemacht und heute so gut wie gar nicht vorhanden.

Man sehe den Tanz, selbst bei namhaften Bühnen, in Opern mit historischem Sujet, etwa in Catharina Cornaro, Lucrezia Borgia, Stradella oder den Hugenotten*), und die crasse Unwissenheit der Balletmeister, die diese Tänze arrangirten, wird sofort zu Tage treten. Wer hat von ihnen auch nur eine Idee von den Tänzen des 15. und 16. Jahrhunderts? Und doch bildet die Mannigfaltigkeit jener Tänze und die Variabilität ihrer Schritte (z. B. in der Gaillarde) einen beschämenden Contrast zu unsern einfachen, ja simplen Tanzformen.

Weiter wollen wir hier an jene scheußliche Travestie der „Menuett" erinnern, die man uns auf den Provinzialtheatern im „Don Juan" vorführt.

Wir könnten hier an Hunderten von Beispielen die Unkenntniß unserer Balletmeister und Tanzlehrer nachweisen, da uns dieses aber zu weit

*) Die Ballmusik, die Meyerbeer für den 5. Act der „Hugenotten" componirte, bleibt bei den heutigen Aufführungen gewöhnlich weg (auch in Paris), was bei der enormen Länge dieser Oper begreiflich ist. Die Scene ist sehr dramatisch gedacht: Raoul, von Valentine kommend, stürzt athemlos in das Hotel de Nesle, wo die angesehensten Protestanten bei einem Ballfeste versammelt sind, und ruft die Ahnungslosen zur Rettung und Gegenwehr auf.

führen würde, so wollen wir uns hier nur damit begnügen, auf die „Tanzstunde" im dritten Act von Offenbach's Kakadu (Vert-vert) aufmerksam zu machen, in der von „Pavane" und „Sarabande" die Rede ist, und die Frage aufwerfen, ob überhaupt und was eigentlich die Arrangeure dieses Divertissements selbst an größeren Bühnen sich bei diesen Namen gedacht haben? —

Und doch kann man über alles Dieses genügenden Aufschluß erhalten, wenn man sich an die alten Autoren wendet und deren Schriften nachschlägt. Vergebens wird man über diese Dinge bei unseren heutigen Tanzlehrern Auskunft erwarten, auch bei jenem „Akademiker", dessen größeres Werk über die Tanzkunst durch ein Vorwort (Tanz-Fragmente von Karl Haraschin. Wien 1874) angekündigt ist, das die bare Unwissenheit seines Verfassers auf jeder Seite documentirt., der beispielsweise Seite 7 in der Anmerkung den altitalienischen Tanzmeister Caroso „Sermoneta" nennt, weil er in jenem Ort geboren ist, einige Zeilen weiter die „Reverenz" und die „Continenz" tanzt, und dann die Entstehung der „Tarantella" auf den Biß einer giftigen Schlange zurückführt, während doch jedes Kind weiß, daß die Tarantel eine Spinne ist.

Doch die Palme für vollständige orchestische Ignoranz gebührt jenem leider nicht genannten Meister, der die Quadrillen für das Maskenfest im kronprinzlichen Palais am 8. Februar 1875 in Berlin eingeübt hat. Das vorgeschriebene Costüm war das der zweiten Hälfte des 15. bis zur Hälfte des 16. Jahrhunderts, und der künstlerische Schmuck des Raumes gab eine Andeutung der Zeit und des localen Charakters am Hofe der Medicäer in jenem Jahrhundert, welches zwischen Lorenzo il magnifico und Cosimo il grande liegt. So genau der Charakter der Zeit in Costüm und Decoration bei einem Feste, welches in gleicher Pracht vielleicht in diesem ganzen Jahrhundert an keinem Hofe Europas stattfand, festgehalten war, so schülerhaft und ganz und gar unhistorisch müssen doch die eingeübten Tänze gewesen sein. Was sollen wir dazu sagen, wenn uns berichtet wird, daß man auf einem Costümball, der am Hofe der Medicäer spielt, eine moderne Quadrille nach einer Musik, in welche sich die Melodie der Mandolinata (!) verwebt, und die in einer stürmischen Polka ihren Abschluß fand, getanzt hat. Der Tanz-Arrangeur war also in vollständiger Unkenntniß über die Art zu tanzen in jener Zeit, ihm ist die altitalienische Tanzschule mit ihren minutiösen Regeln und Tanzschritten (Puntaten, Seguiten 2c.) völlig fremd, und er hält es auch nicht einmal für der Mühe werth, sich bei einer solchen Gelegenheit mit seinem Gegenstande vertraut zu machen!

Constatiren wir nun hier zuerst die Thatsache, daß bei den Tänzen der Alten die Geschlechter völlig getrennt erschienen, und entweder Männer

allein und Frauen allein, oder beide zusammen, aber jedes Geschlecht für sich, tanzten. Die Vereinigung beider Geschlechter beim Tanz gehört erst dem Mittelalter an, welches an die Stelle der religiösen Bedeutung des Tanzes ein anderes Princip, die Liebe, setzte. Dieser Grundzug der neueren Tänze ist es, welcher den charakteristischen Unterschied zwischen dem antiken und dem romantischen Tanze bildet.

Nachdem die mönchische Weltflucht des Mittelalters, welche den bösen Feind als den Schutzpatron des Tanzes betrachtete, einigermaßen überwunden, entfaltete das Culturleben der christlichen Völker eine üppige Mannigfaltigkeit nationaler Typen auch auf dem Gebiete der Tanzkunst. Schon früh, und zwar seit dem 12. und 13. Jahrhundert, waren in Frankreich wie in Deutschland, Italien und den nordischen Ländern zwei Hauptarten von Tänzen üblich, nämlich Schreit- oder Schleiftänze (carole) und Springtänze (espringale). Der ruhigere, blos getretene oder gegangene Tanz wurde als der vorzugsweise höfische betrachtet. Der Tänzer faßte eine oder zwei Tänzerinnen bei der Hand und hielt mit schleifenden Schritten einen Umgang im Saale, unter dem Getöne von Saiteninstrumenten und Tanzliedern, welche letztere von dem voranschreitenden Vortänzer oder der Vortänzerin angestimmt wurden. Während jene das Lied vortrugen, stimmte die Menge nur in den Refrain ein oder sang die einzelnen Verse nach. Der Tannhäuser, der sein Leben in Spiel und Lust mit schönen Frauen hinbrachte, sagt von sich, daß er mit der Geige dem Tanz voranzuschreiten gewohnt sei, bis ihm die Saite zerspringe und der Bogen breche. Von ihm erfahren wir auch, daß Herzog Friedrich der Streitbare von Oesterreich, der Freund der Dichter und Sänger, seiner hohen Stellung ungeachtet selber den Bogen zur Hand nahm und singend und spielend den Tanzenden voranschritt. Er dichtete auch Tanzlieder, von denen aber keine bis auf uns gekommen sind, während wir zahlreiche von Anderen haben. In einer Strophe des alten Gedichtes „Tandarios und Flordibel" heißt es:

Die ritter danzten vnd sprungen
Mit den Frauwen, vnd sungen
Zu Danz mannich hüpsche lier.

Dabei haben wir uns die Tanzenden in der ganzen Ueppigkeit und widerspruchsvollen Mannigfaltigkeit mittelalterlicher Trachten vorzustellen, als ziemlich steife und bunte Figuren; die Männer kriegerisch, roh und blöde, die Frauen affectirt, sittsam und zimperlich. Die Frauen gingen rechts und wurden entweder bei der Hand oder am Aermel geführt; die Haltung der Tänzer war steif und gemessen, die Bewegung der Füße nur ein Treten und Schleifen, was schon durch die langnachwallenden Ober-

kleider der Damen geboten wurde, die den ganzen Saal bedeckten und den Herren zwischen die Füße geriethen. Häufig pflegte man einen Rundtanz zu machen, indem die Gesellschaft einen Kreis schloß und mit sanfter Bewegung singend in der Runde ging, und den Inhalt des Gesanges durch irgend eine einfache Handlung auch äußerlich darzustellen versuchte. Der Vortänzer, der zugleich Vorsänger war, nahm seinen Nachbar bei der Hand, dieser wieder den Nächsten, und so bildete sich die lange Reihe, welche dem Führer in allen Windungen und Bewegungen nachfolgte, sich bald zum Kreise schloß und dann wieder auflöste. Diese dramatische Gattung der Rundtänze war durchaus mannigfach, und kam schon früh bei Vermählungsfeierlichkeiten vor, wo man durch sie die Feier des Verlöbnisses nachbildete. Dürfen wir aus einer Stelle in „Tristan und Isolde" einen allgemeinen Schluß ziehen, so wurden auch die Trauungen der Vornehmen während des Hochzeits-Tanzes vorgenommen. Tristan und Isolde tanzen vor und die übrigen Paare schließen sich ihnen an. Während alle fröhlich tanzen, tritt der Bischof in seiner vollen Kirchentracht herein, und die Tanzenden lösen ihren Reigen, um einen Kreis zu bilden. Der Vater der Braut führt sie mitten in den Ring, Tristan stellt sich neben sie, und der Bischof giebt ihm die Geliebte zum Weibe. Einen weiteren Beweis für die Annahme, daß die Trauung der Vornehmen häufig während des Tanzes geschah, giebt uns ein altes Deckengemälde in der Incoronata zu Neapel, welches der alte Florentiner Meister Giotto gemalt haben soll, und das eine Tanzfestlichkeit auf einer Hochzeit darstellt. Während im Hintergrunde bei Trompetenschall die Trauung vor sich geht, tanzen im Vordergrunde zu den sanften Tönen einer Viola und Hoboe Ritter und Damen einen Reigen. Die Häupter und Blicke der Tänzerinnen sind züchtig gesenkt, die Tänzer fassen in ritterlicher Courtoisie kaum die Fingerspitzen ihrer Damen, die Bewegungen des Tanzes scheinen eben so anmuthig als ruhig und decent.

Auch unter der Dorflinde, dem Tanzplatz der Bauern, scheint der höfische Schleiftanz im 13. Jahrhundert zu Hause gewesen zu sein, wie uns die zahlreichen Tanzlieder des Minnesängers Nithart bezeugen. Besonders beliebt war die Stadelweise, ein Tanz von sanftem und sentimentalem Charakter; ferner der Ridewanz, dessen Namen Wackernagel von dem französischen rotuenge (prov. retroensa) ableitet, während Weinhold meint, Wort und Sache seien aus dem Slavischen aufgenommen, und den altdeutschen, in den „Minnesingern" mehrmals erwähnten Ridewanz mit dem böhmischen Rejdovák (radowa, radawaczka) für identisch hält. Freilich scheinen die lustigen „Törper" (Dorfbewohner) die gemessenen Bewegungen des Schleifers gerne mit den lebhafteren

und ausgelaſſeneren des Hopſers vertauſcht zu haben. In ihm wetteiferten beide Theile in kunſtreichen weiten und hohen Sprüngen. Wenn uns berichtet wird, daß Mädchen im Reihentanze klafterweite Sprünge gethan:

Si ſprank
Mer danne eines klafters lank
Unt noch hoher,

daß ſie wie ein Vogel in die Höhe flogen oder höher als eine Hinde hüpften, und daß die Tanzenden wie Kraniche, Bären und Böcke durcheinander gewirbelt, ſo können wir uns leicht vorſtellen, daß dieſe Reihentänze weder ſchön, noch auch der weiblichen Zucht angemeſſen ſein konnten. Die Schilderungen in den epiſchen Gedichten, ſowie die Tanzlieder und die höfiſche Dorfpoeſie des 13. Jahrhunderts gewähren uns eine reiche Ausbeute für dieſe Tänze. Eine Art war der krumme Reihe; er wurde geſprungen und gehinkt und ſcheint ſehr wild geweſen zu ſein. In einem Tanzliede heißt es:

Da ſchrieen ſie allzugleich nach einem Spielmann:
„Mach uns den krummen Reihen den man hinken ſoll.
Das gefällt uns allen wol
Und Löchlein iſt es der ihn führen ſoll.“
Der Spielmann ſtimmt die Pauken,
Die Reifen feſt er wand,
Da nahm ſich auch der Löchlein
Ein Mädchen an die Hand.
„O Du frecher Spielmann, mach uns den Reihen lang!
Ju heia wie er ſprang!
Herz, Milz, Lung' und Leber ſich rundum in ihm ſchwang.“

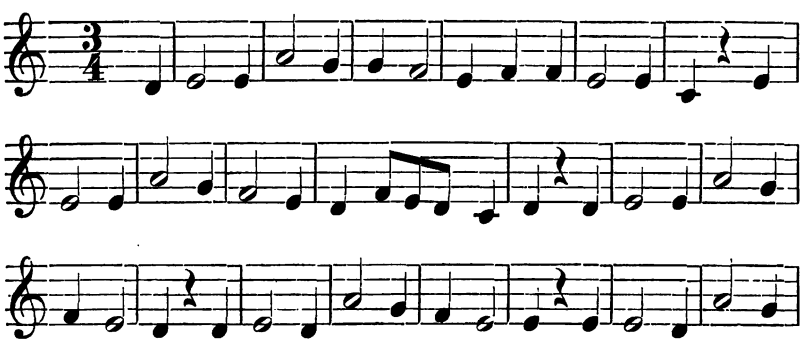
Die vielfach vorkommenden fremdländiſch klingenden und zum Theil nicht zu erklärenden Namen von Tänzen und Reihen: Wânaldei, Firlefei, Gimpelgempel, Mürmun, Tripotei, Hoppaldei, Heierleis, Treirôs, Turloyn, Fulafranz u. ſ. w. bewogen zuerſt Wackernagel, dieſelben für franzöſiſchen Urſprungs zu halten. Obgleich ſich nicht läugnen läßt, daß das ganze Leben des 12. und noch mehr des 13. Jahrhunderts in Deutſchland außerordentlich von franzöſiſchen Einflüſſen durchdrungen war, indem nicht nur an Fürſtenhöfen die Ritter in franzöſiſcher Sitte lebten, ſondern auch die tieferen Schichten des Volkes und der Landbewohner ſich dieſelbe anzueignen ſuchten, ſo wäre es doch voreilig, alle dieſe Tänze für fremde zu erklären, da fremdklingende, entſtellte Namen noch kein ſicheres Zeugniß des Fremd-

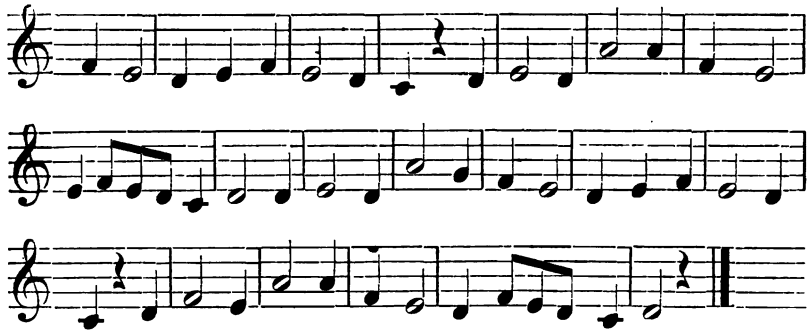
seins sind, und wir aus heutiger Erfahrung wissen, welchen Reichthum einzelne germanische Stämme an volksthümlichen Tänzen entfalten. Viele dieser Tanznamen werden durch mundartliche Ausdrücke erklärt, andere verdanken ihre Entstehung kecker Bildungslust; die französischen Endungen sind aus dem halbkomischen Streben des damaligen Landvolkes hervorgegangen, französische oder flämische Formen in seine Rede zu verflechten. Bei der großen Wanderung, die mit den nationalen Tanzweisen vorgegangen zu sein scheint, ist indeß auch anzunehmen, daß neben spanischen, italienischen und slavischen, auch französische Einflüsse sich bei den Tänzen des deutschen Volkes geltend machten.

Merkwürdig ist es jedoch, daß der höfische Tanz, der am meisten fremder Mode unterworfen sein mußte, eine größere Einförmigkeit zeigt als der ländliche, obschon wir bei der Unkenntniß der Tanzmelodien kein ganz sicheres Urtheil fällen können. Unter den deutschen Ländern war Thüringen im Anfang des 13. Jahrhunderts als Quelle neuer Tanzweisen berühmt (Parzival 639, 12), was sich aus dem künstlerischen Leben am Hofe zu Eisenach erklären läßt. In Frankreich stand Lothringen, also ebenfalls deutsches Blut, in besonderem Ansehen darum (Roman de la Rose 752 ff.).

Eine überaus seltene Tanzmusik aus dem 13. Jahrhundert, die mit dem noch heute in Frankreich volksthümlichen Liedchen »la Boulangère« (die Bäckerin) auffallende Aehnlichkeit hat, theilt der um die Musikgeschichte hoch verdiente, leider zu früh verstorbene E. de Coussemaker in seiner Histoire de l'harmonie au moyen-âge, Paris 1852, nach einem auf der Bibliothek zu Lille vorhandenen Manuscript des Adam de la Bassée, sowohl im Original wie in heutige Notenschrift übersetzt mit, und bringen wir dieselbe hier nach jener verläßlichen Quelle zum Abdruck.

Französische Tanzmelodie aus dem 13. Jahrhundert.





Aus dem höfisch-ritterlichen Tanze des Mittelalters, dem vmme gênden tantz (carole) entstanden in Frankreich die niedrigen Tänze (Danses basses), bei welchen man sich nicht von der Erde erhob und weder sprang noch hüpfte, über die ein aus dem Besitz Margarethens von Oesterreich, Herzogin von Savoyen und Tochter Philipp's des Schönen, in die Bibliothek de Bourgogne zu Brüssel übergegangenes Manuscript »le livre des basses danses« umständlichen Bericht giebt.

Eigentlich theoretische Werke über die Tanzkunst jener frühen Zeit existiren nicht mehr; das Früheste, was darüber vorhanden ist, wird uns, außer in dem genannten Manuscript, zuerst in den Büchern zweier italienischer Tanzmeister und eines französischen Domherrn aus dem 16. Jahrhundert eingehend mitgetheilt, von denen das Buch des Letzteren jedoch insofern von größerer Wichtigkeit ist, als der Autor in ihm alle zu seiner Zeit üblichen Tänze beschreibt, ihre gesellschaftliche Bedeutung nachweist, dann die Tanzmelodien und die zu ihrer Ausführung verwendeten Instrumente bezeichnet, während in den italienischen Werken, neben der altitalienischen Tanzschule, nur Divertissements (zu besonderen Festgelegenheiten arrangirte Tanz-Aufführungen) angeführt werden.

Wenn die heutigen Paare die Freude für sich vorweg nehmen und wenig danach fragen, wie es aussieht, so hatte der alte Tanz dagegen mehr die Darstellung für die Zuschauer als den unmittelbaren Genuß für die Ausübenden zum Zweck. Der Zustand des heutigen Tanzes ist vorherrschend geselliger Genuß, die Paare isoliren sich, kein chorisches Element, keine rhythmische Massenbewegung bringt Zusammenhalt und ein plastisches Moment in die tanzende Gesellschaft. Selbst die conventionell beibehaltenen Figurentänze werden ihres Charakters beraubt, weil man sich nicht die Mühe giebt, sie ordentlich zu lernen und regelrecht zu tanzen, sie vielmehr als Ruhepausen im Wirbelsturme der Rundtänze und als Conversationsgelegenheiten für die so wiederum isolirten Paare benutzt und dadurch ihre ästhetische Bedeutung mit Füßen tritt. Der

ganze Accent liegt heute auf dem Vergnügen der Tanzenden; unser Gesellschaftstanz ist durchaus subjectiv, und hat kein Bewußtsein mehr von dem, was er künstlerisch darstellen soll.

Anders war dies in der Renaissancezeit und in der Rococoperiode, wo immer nur wenige Paare tanzten und die übrigen Anwesenden die aufmerksamen Beobachter abgaben. Die damals herrschenden künstlerischen Formen in den Tänzen gewährten aber auch den Zuschauern einen hohen Genuß und machten das Vergnügen für beide Theile möglich. Die prachtliebenden kleinen italienischen Höfe waren im 15. und 16. Jahrhundert mit den Bestrebungen und Künsten des Friedens auch der Ausbildung der Tanzkunst förderlich. Bei den häufig vorkommenden glänzenden Festen mit immer neuen Tänzen zu prunken, war ebenso gewöhnlich, wie keine Gelegenheit zu versäumen, um sich in der Entfaltung von Luxus und Pracht verschwenderisch zu zeigen. Berühmt sind in dieser Hinsicht die Familienfeste im Mediceischen Hause in Florenz, bei welchen häufig mehr als fünfzig junge Damen der vornehmsten Geschlechter feierliche Tänze aufführten. Auf einem Hochzeitsbankett in dieser erlauchten Familie wurde, nachdem das Gastmahl zu Ende, bis um die erste Stunde nach Mitternacht getanzt. Die Masse der Lichter und Fackeln war so groß, daß die Nacht dem Tage an Helle gleichkam. Zweiundsiebenzig junge Damen führten Tanzdivertissements auf, je zu zwölf, in verschiedenen Trachten, die einen italienisch, die anderen deutsch, und zwar zum Schall der Tamburine und anderer Musik. Auch im Vatican wurde der Tanz gepflegt, und Lucrezia Borgia, die schöne Tochter Papst Alexander VI., erheiterte nicht selten ihren Vater durch ihre Kunst und Anmuth im zierlichen Tanze. Noch auf ihrer Hochzeit mit Alfonso von Este, nachmaligem Herzog von Ferrara, stieg sie von der Tribüne herab und tanzte wiederholt römische und spanische Tänze unter Begleitung der Tamburine.

Welches Selbstbewußtsein beseelte aber auch die alten italienischen Tanzmeister, die diese künstlichen Tänze ihren erlauchten Schülern eingeübt hatten, und wie sind sie von ihrer Würde und Bedeutung durchdrungen! Wir kommen jetzt auf die schon erwähnten italienischen Tanz-Schriftsteller Fabrizio Caroso von Sermoneta und Cesare Negri, genannt »il Trombone« von Mailand, deren Werke heute zu den größten bibliographischen Seltenheiten gehören. Nuove inventioni di balli (le gratie d'amore) betitelt sich der 296 starke klein-Folioband des Cesare Negri, der im Jahre 1604 in Mailand gedruckt ist, und aus dem wir uns, mit Zuhülfenahme des Ballarino von Fabrizio Caroso (Venedig, 1581), die Tanz-Divertissements der vornehmen italienischen Familien des 16. Jahrhunderts reconstruiren können. Interessant für den Musikforscher sind die vielen mitgetheilten Tanzmelodien, die bei Negri indessen einen

größeren musikalischen Werth haben, als bei Caroso. Zahlreiche Kupfer zeigen Tanzstellungen und Tanzgruppen, ja sie illustriren, wie man den Hut halten soll (nicht mit der Oeffnung nach auswärts!), wie der Mantel zu falten ist, damit er beim Tanz nicht hinderlich sei, wie man sich der sitzenden Dame bei der Aufforderung zum Tanze zu nähern hat. Fremd und seltsam muthen uns jene Tänze an, die mit ganz kleinen Schrittchen und Sprüngen und unter häufiger Anwendung von Reverenzen und Continenzen, bei denen man sich vor einander brüstete, ausgeführt wurden. Sie paßten recht eigentlich zu der steifen altspanischen Tracht, den vier- bis fünffach gefälteten Tellerkragen, den hohen und schweren gestickten Brokatkleidern der Damen, den geschlitzten seidenen Röcken und kurzen Mänteln der Herren, die mit langen Stoßdegen und hohem Sammetbarret sich neben und vor einander in etikettenmäßiger, steif vornehmer und gemessen edler Weise bewegten.

Caroso hat seinen Ballarino der schönen Großherzogin Bianca Capello von Toscana gewidmet, Negri dedicirte sein Buch niemand Geringerem, als „dem großmächtigsten und katholischen Herrn Philipp dem Dritten, König von Spanien, Monarchen der neuen Welt." Beide Schriftsteller haben sich vor ihren Werken in Kupfer stechen lassen, in steifen, gestickten seidenen Röcken, mit hohem Kragen und gefälteter Spitzenkrause, das hohe Sammetbarret der Eine auf dem Kopfe, der Andere damit freundlich grüßend.

Konnte man es aber diesen Tanzmeistern, die sich stets in der vornehmsten Gesellschaft bewegten, um dieser die von der Sitte gebotenen feierlichen Geberden beizubringen, verdenken, wenn sich in ihnen ein außerordentliches Selbstbewußtsein ausbildete? Welchen Großen hatten sie nicht im Tanzen unterrichtet und vor welcher Berühmtheit ihres Jahrhunderts hatten sie nicht getanzt! Cesare Negri tanzte, wie er mit Stolz erzählt, vor den beiden Seehelden Andreas Doria und Don Juan d'Austria, er tanzte vor Cosmus von Medici und dessen Sohn Francesco; er unterrichtete den Sieger von Lepanto im Tanzen und auch den Prinzen Rudolph, Kaiser Maximilian's II. Sohn, der später selbst als Rudolph II. auf dem Kaiserthrone saß. Unser Tanzmeister wird gar nicht müde, von gekrönten und hohen Häuptern zu sprechen, zu denen seine tanzkundigen Füße den Weg gefunden. Er weiß, was ein Tanzmeister damals zu bedeuten hat, so gut wie sein Nachfolger Vestris, der seinem Sohne den Fuß mit den Worten entgegenstreckte: „Küsse diesen Fuß, der Himmel und Erde entzückt." Negri zählt eine ganze Menge tanzender Collegen auf, die auf der Leiter der Ehre die höchste Spitze erklommen. Er nennt den Pompeo Diobono von Mailand, den Heinrich II. von Frankreich mit Ehren und Reichthümern überhäufte. „Hätte der

Himmel", ruft Negri, „diesem Fürsten ein längeres Leben gegönnt, so würden wir es vielleicht erlebt haben, einen unserer mailändischen Mitbürger zu den höchsten Würden in Frankreich befördert zu sehen." Aus der langen Reihe zeitgenössischer Tanzberühmtheiten, die Negri aufzählt, sieht man, daß damals Italien und vor Allem Mailand, wie später Frankreich, alle Höfe und Städte mit Tanzmeistern versorgte; er nennt Pietro Martire von Mailand, im Dienste Ottavio Farnese's in Rom; Francesco Legnano von Mailand, am Hofe Karl's V. und Philipp's II.; Giovanni Francesco Giera von Mailand, im Dienste Heinrich's von Valois, als er König von Polen war; Ambrogio Landriano, genannt Mazzacastroni, von Mailand, ebenfalls in Polen; Giulio Cesare Lampugnano von Mailand, Tanzmeister am Hofe Philipp's II.; Carlo Beccaria von Mailand, Negri's Schüler, Tanzmeister am Hofe Rudolph's II. u. s. w.

Doch wenden wir uns jetzt nach Frankreich, wo der Tanz während der Regierungszeit der Valois jene Bedeutung erlangte, die ihn in der ganzen gebildeten Welt einführte, und ihn zum Beherrscher aller Vergnügungen und Festlichkeiten machte. Der französische Einfluß auf die Ausbildung der Tanzkunst trat im 16. Jahrhundert (und zwar mehr gegen das Ende denn zu Anfang desselben) zum ersten Male vollständig hervor: die Tänze Frankreich's wurden überall, im Ballsaal wie auf der Bühne, nachgeahmt, und mit ihren Schritten und Bewegungen sogar in den Kirchen getanzt.

Führte doch Cavalieri im Februar 1600 im Oratorio der Kirche della Vallicella in Rom unter dem Titel: »dell' anima e del corpo« (die Seele und der Körper) auf einer Bühne mit Scenen und Decorationen, durch handelnde Personen, auch mit eingewebten Tänzen, eine Art Oratorium, ein moralisch-allegorisches Drama, auf. Das Stück kann mit oder ohne Tanz gegeben werden. Wird letzterer jedoch vorgezogen, so soll er zu gewissen Versen in ehrwürdiger, langsamer Bewegung sich entwickeln. Gravitätische Schritte und Figuren mögen dann folgen. Während des Ritornells führen vier Haupttänzer ein Ballet, belebt mit Capriolen und Entrechats, aber ohne Gesang, aus. Und so nach jeder vom ganzen Personale gespielten und gesungenen Stanze, jedoch mit dienlicher Abwechselung, bald im Gaillarden-, bald im Canarie-, bald im Couranten-Schritt, was zu den Ritornellen sehr gut passen wird.

Welche Bedeutung die französischen Tänze jener Zeit für das gebildete Europa erhielten, sehen wir besonders aus Shakspeare's Dramen, in denen sich der Dichter keine Gelegenheit entgehen ließ, von ihnen zu sprechen, oder sie an passenden Stellen einzuflechten.

In jenen Zeiten, wo man die Gewandtheit und Kraft des Körpers als kostbare Dinge ansehen mußte, von denen nur zu oft selbst das Leben abhing, war es natürlich, daß man allen körperlichen Uebungen eine besondere Sorgfalt widmete. Auch herrschte eine gewisse Ritterlichkeit, die es sich stets zur Aufgabe machte, den Damen zu gefallen, die aber ganz gut ihren eigenen Vortheil darin erkannte; diese Ritterlichkeit ging nicht darauf aus, Püffe zu empfangen, ohne die Hoffnung zu hegen, daraus Begünstigungen und Nutzen zu ziehen. Der zeitgenössische französische Schriftsteller Michael Montaigne spricht es wiederholt aus: daß ein äußerer Anstand des Körpers, ein gefälliges Wesen der Person im Umgang gleichzeitig ausgebildet werden müsse mit dem Geist. „Unsere Leibesübungen, Laufen, Ringen, Musik, Tanzen, Reiten, Fechten und die Jagd sollen einen guten Theil unseres Studiums ausmachen.“ In erster Linie figurirte der Tanz, und die Lehrer dieser Kunst nahmen demgemäß eine außerordentlich wichtige Stellung ein; klingt doch in den ersten Scenen des »Bourgeois gentilhomme« von Molière diese damals auf den höchsten Gipfel gelangte Größe und Herrlichkeit aus dem Gespräch zwischen dem Tanzmeister und dem Musiklehrer hervor, die uns wie ein Echo der entschwundenen besseren Tage erscheint. Im Jahre 1554 wurde der von Cesare Negri bereits erwähnte berühmte Tanzlehrer Pompeo Diobono aus Savoyen von Heinrich II. nach Paris berufen, und von diesem zum Erzieher seines zweiten Sohnes Carl IX. ernannt, womit der König nicht nur den Vornehmen seines Reiches ein Beispiel gab, sondern sich auch den herkömmlichen Sitten und Gewohnheiten seiner Zeit fügte.

Große Tanzbelustigungen, Maskenspiele und Allegorien traten an die Stelle der Turniere, welche sich keiner großen Beliebtheit mehr erfreuten, seit in einem derselben Heinrich II. im Jahre 1559 sein Leben verlor. Als Seele dieser Festlichkeiten ist Catharina von Medici anzusehen, die als Gemahlin Heinrich's II. und später als Mutter zweier Könige während einer langen Reihe von Jahren einen bedeutenden Einfluß auf alle Hofvergnügungen, und somit auch auf den Tanz, ausübte. Sie wollte den Hof so glänzend erhalten, wie er unter ihrem Schwiegervater Franz I. gewesen, und betrachtete es als ihre Pflicht, — durch angeborene Erfindungsgabe und ausgesprochenes Talent für diese Zwecke unterstützt — Ballete, Maskenaufführungen und Bälle arrangiren zu müssen. Statt der heute üblichen militärischen Schauspiele, Revuen und Paraden wurden vom französischen Hofe bei Fürstenbesuchen und bei der Ankunft fremder Ambassadeure Tanzarrangements und Maskeraden veranstaltet, und von Catharina von Medici neben dem ernsten, feierlichen Tanz, den wir kaum mehr kennen und beinahe nicht für existenzfähig halten, wenngleich in ihm doch die ideale Darstellung kunstvoll geregelter

Körper-Bewegung vorkommt, auch lebhaftere Tänze eingeführt, bei denen die Cavaliere, Tänzer von Profession nachahmend, Sprünge machen mußten, und die Damen kurze Kleider trugen, damit man sehen konnte, ob sie auch den Tanzschritt hielten.

Der Tanz hatte dazumal eine viel größere gesellschaftliche Bedeutung als heutzutage, wo wir nur den heiteren Tanz kennen, der ein bloßes Spiel ist, ein zweckloses Sichgehenlassen in erhöhter Stimmung, das keinen Anspruch macht, als den, sich selbst volle Genüge zu thun. Zur Zeit der Valois, und besonders unter Heinrich III., wurde überall getanzt und aus allen möglichen Veranlassungen*). War dies eben die Folge der Religionskriege und bürgerlichen Unruhen? Man erzählt, daß nach der Schreckensherrschaft der ersten französischen Revolution in allen Stockwerken auch der höchsten Häuser in Paris getanzt wurde; vielleicht vollzog sich ein ähnliches Phänomen im 16. Jahrhundert nach jeder blutigen Rauferei der Bürger.

Der Hof ging dem Volke mit seinem Beispiele voran: nach der Rückkehr vom Schlachtfelde wurde getanzt, Maskeraden aufgeführt und Ballete einstudirt. Die Bälle fanden gewöhnlich im Louvre im Karyatiden-Saale statt, welcher sich besonders für diese Zwecke eignete; die Tribüne wurde von den Musikern eingenommen, während am andern Ende des Saales der König auf den Stufen thronte, die damals noch bestanden. Diese Feste waren großartig, und es ist bedauerlich, daß die Gemälde der französischen Schule uns keine vollständigeren Darstellungen derselben aus den Zeiten der Valois hinterlassen haben, während doch so viele alte italienische Künstler uns ähnliche Vergnügungen ihres Landes überlieferten, auch die Maler des Rococozeitalters in ihren Bildern so häufig Scenen aus den unter Ludwig XIV. in höchster Blüthe stehenden conventionellen Tänzen schufen. Im Museum des Louvre befinden sich nur zwei Gemälde mittlerer Größe, welche sich auf diese Epoche beziehen. Das eine, mit der Nummer 656 bezeichnet, stellt einen Ball bei der Königin Catharina oder bei der Königin Louise von Lorraine dar. Es ist anzunehmen, daß die Scene unter Heinrich III. stattfindet, weil nur eine einzige Figur links, welche der König sein kann, den 1578 gestifteten Orden des heiligen Geistes trägt. Das Orchester besteht aus zwei Sackpfeifen und zwei geraden Flöten. Der dargestellte Tanz ist der

*) Wie z. B. heute noch in den baskischen Provinzen, wo am 1. September 1876 der Provinzial-Landtag (Juntas generales) von Guipuzcoa in San Sebastian mit einem Tanze eröffnet wurde. Neunzehn Deputirte und neunzehn Damen der besten Gesellschaft tanzten dort auf öffentlichem Platze den Ezcudantza (Handtanz), der durch seine Originalität und gediegene reiche Einfachheit allgemeinen Beifall erhielt, wie absonderlich auch ein solcher parlamentarischer Brauch in anderen Ländern erscheinen mag.

Branle. Auf dem zweiten, unter Nummer 657 vorhandenen Gemälde sieht man einen Saal, welcher wohl jener der Karyatiden sein könnte, wenn er nicht zu klein wäre; am Plafond treten die Balken hervor und der Boden ist mit Marmor belegt. Der heilige Geist-Orden erscheint auf diesem Bilde nicht, aber da man Catharina von Medici in einer der Figuren zu erkennen glaubt, so ist anzunehmen, daß der Ball unter der Regierung Carl's IX. oder im Anfange jener Heinrich's III. stattfand. Ist es vielleicht der Hochzeitsball Heinrich's IV. mit Margarethe von Valois? Wenn dies der Fall sein sollte, so wäre von den Beschreibungen der Zeitgenossen so Manches als Uebertreibung anzusehen, wie denn auch der Luxus der Personen und die Erzählung von so vielen ihrer Thaten der heutigen historischen Forschung in minder großartigem Lichte erscheinen. Ein Paar, vielleicht Heinrich IV. und seine junge Gemahlin, tanzen inmitten des Saales eine Courante. Die Musiker, vier Lautenspieler, alle gleichmäßig in braune Seide gekleidet, befinden sich auf der rechten Seite etwas im Hintergrunde. Beiden Gemälden gebricht es an Leben und Bewegung. Läßt man indessen das Uebertriebene der zeitgenössischen Schilderungen solcher Feste gelten, so sind doch manche den Luxus andeutende Details vergessen, und zwar in der Beleuchtung, in den Verzierungen und im Costüm; überdies ist anzunehmen, daß die Gesichter der Damen in der Wirklichkeit weit hübscher waren als jene der Figuren auf diesen Gemälden, sonst dürften die jungen Cavaliere sich wohl wenig Mühe gegeben haben, ihnen zu gefallen.

Was nun endlich die Tänze jener Zeit selbst angeht, deren Zahl übrigens ziemlich bedeutend war, so sind dieselben, obgleich in Tact und Rhythmus, sowie in ihren Pas und Figuren einfach, doch nicht so leicht, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, da bei ihnen besonders viel von der größeren oder geringeren Gewissenhaftigkeit abhing, die der Tanzende auf die Ausführung der Schritte verwendete. Die Tänzer mußten mit Kraft und großer Behendigkeit ausgestattet sein, um den an sie gestellten Anforderungen gerecht zu werden, und die Geschickteren ersetzten die einfachen Pas durch complicirtere aber doch wieder genau vorgeschriebene Bewegungen, und durch kunstvolle Sprünge (Capriolen), die immer ihre Berechtigung hatten, wenn sie nur richtig in die Cadenz einfielen. Ueberhaupt scheinen die gemeinschaftlichen Bewegungen und Kraftentwicklungen, sowie die Anmuth und der feine Anstand, den die Tänze des 16. Jahrhunderts von den Ausführenden erforderten, ebenso die Zuschauer wie die Tänzer amüsirt zu haben. Diese Letzteren waren wirkliche Schauspieler, die danach trachteten, ihre Person im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen, und es sich oft schwer genug werden lassen mußten, um ihr Publicum zu zerstreuen und um dessen Beifall zu erringen. Die erst

viel später, und zwar, wie es scheint, bei der Courante aufkommende Begleitung der Tanzpas mit den Armen (das sog. Port de bras), welches man in den spanischen und italienischen Volkstänzen schon damals, wie noch heute, anzuwenden pflegt, war im 16. Jahrhundert bei den französischen Gesellschaftstänzen nicht im Gebrauch, und die Bewegung der Füße und Beine, sowie die edle, anmuthsvolle Haltung des Körpers allein maßgebend. Was aber das Air noble betrifft, das sich die Tänzer zu geben wußten, so ist eine in den Memoiren Brantôme's befindliche Schilderung in Betreff der Ausführung der Pavane durch König Heinrich II. und seine Schwester hier erwähnenswerth. Es heißt dort: „Der König führte gewöhnlich seine Schwester bei dem „großen Tanz", und wenn der Eine voll edler Majestät erschien, so war die Andere es nicht minder. Ich sah ihn oft die spanische Pavane tanzen, ein Tanz so recht geeignet um Anmuth mit Hoheit gepaart zu entfalten, auch konnten die im Saale Anwesenden sich nicht satt sehen an diesem Anblick, denn die Passagen wurden so vorzüglich getanzt, die Pas so richtig ausgeführt, das Stillestehen so ausdrucksvoll markirt, daß man nicht wußte, was mehr zu bewundern war: ob die schöne Ausführung des Tanzes, das majestätische Stehenbleiben, oder der wechselnde Ausdruck zwischen Heiterkeit und hoheitsvoller Geringschätzung. Und wer dieses Paar tanzen sah, mußte gestehen, nie etwas Aehnliches gesehen zu haben, wie dieses königliche Geschwisterpaar; was mich betrifft, so bin ich ganz derselben Meinung, der ich doch auch die Königinnen von Spanien und Schottland denselben Tanz gut tanzen sah."

Auch ist hier eine Mode zu erwähnen, die Shakspeare in seinem Malvolio in „Was Ihr wollt" so geistreich persifflirt, nämlich das Coketiren mit dem Beine, dem der Strumpf wie angegossen sitzen mußte, und die Sorgfalt, die auf das Anlegen der Kniebänder verwendet wurde. Die galanten Damen hüllten ferner ihre Beine „an deren oberen Theile" in niedliche Höschen, aus gold- und silberdurchwirktem Stoffe, die sie mit purpurrothen Schnüren verzierten, und die sie nicht getragen haben würden, wenn sie nicht die Absicht gehabt, dieses beim Tanz zu zeigen.

Die Tanzmusik wurde, wie aus alten Malereien und Holzschnitten, und dem directen Zeugnisse Jean Tabourot's ersichtlich, meist von Trommel und Pfeife ausgeführt, die häufig sogar nur eine Person zu handhaben pflegte. Erstere markirte, was beim Tanze die Hauptsache ist, den Rhythmus, die andere pfiff irgend eine Melodie darein. Das auf Trommler und Pfeifer reducirte Tanz-Orchester war nicht etwa eine Folge musikalischer Armuth — wie uns andere gleichzeitige Compositionen und das Vorhandensein aller möglichen Instrumente beweisen, — sondern man machte eben nicht größere Ansprüche beim Tanz; der Tanz blieb

die Hauptsache, und eine musikalische Andeutung genügte zum Regulator de Tanzbewegungen. Ebenso galt die Sackpfeife durchaus nicht für unedel oder lächerlich. Der Dudelsack, den heutzutage die geringste Dorfkirmes verschmäht, war damals und schon früher salonfähig, und durfte schnarren, wenn die vornehmsten Damen tanzen wollten; in Boccaccio's „Decamerone" z. B. wird einmal von Tindareo mit seiner „Cornamusa" zum Tanze aufgespielt, und in jener so höchst merkwürdigen, und fälschlich dem Taddeo Gaddi zugeschriebenen allegorischen Wandmalerei der Cappella spagnuola in Florenz dreht sich eine reizende, geschmückte Mädchenschaar im Ringelreihen, während ein Dudelsackpfeifer dazu sein Tanzstückchen herunterfingert. Die Tanzmelodien waren seltsamerweise meist in Moll gehalten, da die Herrschaft der Kirchen-Tonarten die Grenzen von Dur und Moll verwischte, und überdies eine besondere Vorliebe sich bemerkbar machte für Moll-Tonarten und gemessenes Tempo, selbst bei weltlichen Liedern und Tanz.

Was nun aber das Buch betrifft, das uns eine genaue Kenntnißnahme der Tänze des 16. Jahrhunderts ermöglicht, so hat dasselbe sein ganz besonderes Schicksal gehabt, das hier zu erzählen wohl der Ort sein dürfte. Es ist nämlich, trotz seines respectablen Alters von fast dreihundert Jahren und trotz seiner außerordentlichen Wichtigkeit für die Erkenntniß einer ganzen Tanzperiode den betheiligten Kreisen immer — vollständig unbekannt geblieben und deshalb für tanzkünstlerische Zwecke auch niemals benutzt worden. Eine dürftige, aus wenigen Zeilen bestehende Notiz in Furetière's historischem Wörterbuch, nach welcher Thoinot Arbeau (ein Pseudonym und Anagramm aus den Buchstaben seines Namens „Jehan Tabourot" gebildet) der Erste und Einzige gewesen sein soll, der die Pas der Tänze seiner Zeit in ähnlicher Weise bezeichnete, wie man die Gesänge und Melodien zu notiren pflegt, und sein Buch „nicht mehr zu finden ist", war Alles, was in den Werken über Tanzkunst Einer dem Anderen in diesem langen Zeitraum nachschrieb. Erst der Balletmeister Arthur Saint-Léon bringt in seiner Sténochorégraphie ou art d'écrire promptement la Danse, Paris 1852, ohne auf das Buch näher einzugehen, und ohne Angabe der Quelle, das Portrait und eine Biographie Jean Tabourot's, nach welcher dieser der Sohn von Etienne Tabourot, königl. Rath und Verwalter des Amts zu Dijon und Valentine Henriette Dubois gewesen sein soll und im Jahre 1519 geboren wurde. Von kräftiger Körperconstitution, zeigte er schon in seiner Kindheit eine lebhafte Neigung für Leibesübungen und eine besondere Vorliebe für den Tanz, den er in Poitiers erlernt hatte. Anfänglich dazu bestimmt, dem Vater in der Ausübung seines Amts zu folgen, mußte er diesen Plan in Folge eines Gelübdes aufgeben: in

einer schweren Krankheit, die ihn an den Rand des Grabes brachte, gelobte seine Mutter, ihn der Kirche zu weihen, falls er genesen sollte. Als gehorsamer Sohn erfüllte er den Wunsch seiner Mutter und trat 1530 in einen Orden ein. Trotz seines gänzlichen Mangels an Beruf für diesen Stand, der so wenig in Uebereinstimmung mit seinem Charakter war, erlangte er doch bald einen hervorragenden Platz in der Geistlichkeit, so daß er im Jahre 1574 zum Domherrn von Langres ernannt wurde. In dieser Stellung hatte er Gelegenheit, sich neben der Ausübung seiner religiösen Pflichten auch mit dem Studium der Gebräuche, die auf die Religion Bezug hatten, und besonders mit den kirchlichen Tänzen zu beschäftigen, die damals noch Sitte waren. Seine alte Neigung für den Tanz erwachte, und gab ihm den Gedanken ein, im Alter von 69 Jahren noch ein Werk über denselben zu veröffentlichen. Es erschien 1588 in erster, und 1596 in zweiter Ausgabe, und publiciren wir dasselbe nach dem Exemplar der letzteren, das sich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet. Tabourot's Styl, ohne gerade ein Muster zu sein, wurzelt ganz in seinem Zeitalter; er zeigt Geist, die echte feine Naivetät, Scherz und Laune, und oft das richtige Wort, das zum Lachen bringt. Die für unsere Zwecke nicht wichtige Abhandlung über das Trommeln, Fechten ꝛc., mit der die zweite Ausgabe der „Orchésographie" vermehrt ist, haben wir in der Uebersetzung nicht wiedergegeben, sondern nur das vollständige auf die Tanzkunst bezügliche Material mit allen Illustrationen und Tanzmelodien.

Kehren wir wieder zu den Tänzen zurück, von denen, wenn nicht alle, so doch die Mehrzahl zahlreiche Spuren in den Spielen, Tänzen und in der Musik der Generationen Frankreichs in den folgenden Jahrhunderten zurückgelassen haben. Es ist schwer, in den Volksliedern wegen der successiven und durch die Tonart bedingten Abänderungen und Modificationen die ursprünglichen, vollkommen originalmäßigen Melodien wieder zu erkennen, die sie bei ihrem Entstehen hatten; das aber ist so ziemlich sicher, daß die Mehrzahl der kindlichen Spiele, namentlich deren Rundtänze, und die Mehrzahl der schlecht componirten Gesänge, die man noch zuweilen in Frankreich zu hören bekommt, und die inmitten der modernen Productionen ihr eigenthümliches Gepräge erhalten haben, von diesen alten, eher gegen das Ende als im Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen Tänzen mit Gesang abstammen, d. h. aus einer Epoche herrühren, wo die entstehende Bewegung auf dem Gebiete der Musik unwiderruflich die alten Gesetze der liturgischen Tonweise brach. Das Lied »Malborough s'en va-t-en guerre« (Malborough zieht in den Krieg) ist nichts Anderes als die Umschreibung einer alten Melodie des 15. Jahr-

hunderts in den $^6/_8$-Tact des 18. Jahrhunderts. Das Lied »Vive Henri IV.« ſtammt vom Branle coupé genannt Caſſandra, der weit älter iſt, als die Regierungszeit jenes Königs. Nach dem Rundgeſange des »Chevalier du guet« (des Ritters von der Nachtwache): »Qu'est-ce qui passe ici si tard« (Wer iſt ſo ſpät noch draußen), ſowie nach jenem: »Nous n'irons plus au bois« (Wir gehen nicht mehr in den Wald) haben vielleicht die galanten Damen des Hofes Heinrich's III. fröhlich getanzt. Es muß dabei bemerkt werden, daß die Zeit hauptſächlich den Rhythmus dieſer Lieder beeinflußt hat; die gegenwärtig bekannten Arien, gleichviel ob dieſelben neu oder aus alten durch Modification entſtanden, weiſen, ohne gerade lebhaft zu ſein, dennoch ein knapperes, unveränderlicheres Zeitmaß auf, als die alten Lieder, welche man noch mit den Original-Compoſitionen vergleichen kann. Die muſikaliſchen Zeichen haben übrigens eine ähnliche Wandlung durchgemacht; die urſprünglichen weißen Noten mit langen Werthen mußten den ſchwarzen, kurzwerthigen weichen, die ſich nun, wie die Buchſtaben des Satzes, knapp aneinanderreihen.

Führen wir hier noch, wenn auch nur als Curioſität, an, daß einige gelehrte Forſcher ſich nicht geſcheut haben, den Deutſchen ihren eigenſten Nationaltanz, den Walzer, abzuſprechen, und mit der Behauptung hervorzutreten, daß dieſer ein urſprünglich franzöſiſcher, ſeit mehr als vierhundert Jahren beſtehender Tanz ſei, der gegen das Ende des letzten Jahrhunderts wieder von Deutſchland nach Frankreich gekommen. Sie berufen ſich dabei auf das Werk eines Franziscanermönchs »Le voyage du frère Audric« aus dem vierzehnten Jahrhundert, in welchem abſonderlichen Buche ein Capitel vorkommt mit der Aufſchrift: »La grande merveille de la valse d'enfer et périlleuse«. Viel mehr Wahrſcheinlichkeit hat die ſchon mehrfach ausgeſprochene Vermuthung: daß der deutſche Walzer der zweite Theil, oder gewiſſermaßen die Schlußfigur eines Tanzes iſt, deſſen erſter Theil im Laufe der Zeiten verloren ging; wenn auch die Annahme, nach der die Entwickelung des Walzer-Dramas in dem erſten Theil der alten Courante zu ſuchen iſt, noch ſehr der Begründung bedarf. — Die Bourrée der Auvergne, die im Jahre 1587 zuerſt in den Straßen von Paris aufgeführt wurde, und über die deshalb auch Tabourot in ſeiner Orcheſography noch keine Mittheilungen machen konnte, iſt gänzlich aus der vornehmen Geſellſchaft verſchwunden, lebt aber doch noch immer in einigen Gegenden Frankreichs fort, und giebt uns in ihrer Muſik ein frappantes Beiſpiel von der Unverwüſtlichkeit gewiſſer Arien und ihrer allmäligen Modification. Die Melodie der Bourrée hat ſich in der »Tentation de Saint-Antoine«, einer zur Zeit unſerer Väter ſehr beliebten Parodie, erhalten; das Couplet:

Courez vite, prenez le patron,
Et faites-le moi danser en rond . . .
Courez vite, prenez le patron,
Tirez-le moi par son cordon;

ist auf eine Arie geschrieben, die nichts Anderes ist als die Bourrée der Auvergne, die sich mit der Zeit etwas veränderte und, wie so viele andere Melodien, durch die erwähnten Einflüsse in dem Fortschritt der Musik engere Form und Abrundung in mehr modernem Sinne annahm. — Auch die gesungene Pavane, bei welcher die Tänzerin ihren Partner küßte, hat ihre Spuren hinterlassen, denn die Dorfmusikanten Frankreichs kennen noch eine eigenthümliche Melodie, vielleicht aus dem 16. Jahrhundert, in der ein anhaltender und scharfer Triller auf der Geige den Dorfschönen das Signal für die Umarmung giebt. Diese bildet oft das Hauptvergnügen auf einem Dorfballe, wenn mitten im Tanze beim Ertönen des Trillers die Schloßfrau oder die Gattin irgend eines Würdenträgers, die sich herabgelassen hat, mit einem Bauernlümmel zu tanzen, diesen küssen soll! George Sand schildert in einem ihrer ersten Romane eine solche Scene, welcher sie höchst wahrscheinlich selbst beiwohnte.

Den Branles begegnet man in Frankreich auf jeden Schritt in den Kinderspielen und in den Schlußtanzfiguren eines Balles; die Cotillon-Figuren sind eine Art von Branle, der Carillon de Dunkerque nicht minder, dessen classische und wenig ehrerbietige Worte — die übrigens niemals dazu gesungen werden — noch aus jener Zeit stammen müssen, wo unsere guten Voreltern in ihrer derben Weise und ohne falsche Scham das Wort gebrauchten, mit welchem Molière Sganarelle unsterblich gemacht hat. — »La Boulangère a des écus« (die Bäckerin ist an Thalern schwer) ist eine Zusammensetzung des Branle's »des Lavandières« und jenes »des Sabots«. — Der »Branle des Hermites« findet sich noch im Rundtanze der »Pont d'Avignon«, bei welchem die kleinen Tänzer die Geberden und Handlungen aller möglichen Personen nachahmen, den „Guignolet" (Anmerkung zu Seite 110) machen und unter anderen Dingen — die Arme über die Brust gekreuzt — sich verneigend die Worte sprechen: „So machen es die Capuziner."

Im »Clef du Caveau« (Kellerschlüssel) ließen sich noch andere Belege auffinden für die eigenthümliche Fortdauer solch' musikalischer und tanzfiguraler Traditionen. — Die Volte allein scheint ganz verschwunden zu sein: sie ließ sich eben mit unseren Sitten gar nicht in Einklang bringen; es ist zwar auch bei uns noch gebräuchlich, daß der Herr die Taille seiner Dame umschließt und sie an seinen Körper drückt; die Dame, die sich so drücken, stoßen, ziehen und heben läßt, wäre aber doch sicherlich höchst entrüstet, wenn ihr Tänzer sie so fassen wollte wie es bei der

Volte geschah. Es ist übrigens auch fraglich, ob die Tänzer heutzutage die Kraft hätten, mit den Tänzerinnen solche Forcetouren zu machen!

Als wichtigste Quelle für die Kenntniß der alten Tanzmelodien ist die »Collection Philidor« zu betrachten, — auf die wir mehrfach in den Anmerkungen zurückkommen, — da in ihr die alte Tanzmusik und die Ballete des französischen Hofes verzeichnet sind. Ein Mitglied der Familie Philidor, aus der mehre Generationen hindurch talentvolle Musiker hervorgingen, André Danican, hat sich ein wesentliches Verdienst um die Geschichte der Musik erworben durch eine Sammlung von alten französischen Compositionen, welche er eigenhändig abschrieb und Ludwig XIV. widmete. Dieses unter dem Namen »Collection Philidor« den Musikforschern bekannte Werk wurde nach der Revolution wieder zusammengesucht und in der Bibliothèque du Conservatoire zu Paris aufgestellt; leider sind mehrere Bände desselben verloren gegangen. Alle Musikstücke dieser Collection sind in Partitur, mit Angabe der damals gebräuchlichen Instrumente. Der erste Band enthält die ältesten Melodien und Tänze der Bretagne, des Poitou, der Champagne und der Lorraine, und zwar seit dem Jahre 1540, sowie die für besondere Veranlassungen componirten Musikstücke während der Regierungszeit Heinrich's III. bis Ludwig's XIV. Die Bände 2 und 3 umfassen die Musik der Ballete, welche von 1582 bis 1649 bei Hofe getanzt wurden. In den Bänden 4 bis 16 findet man die großen Ballete, welche zu Anfang der Regierung Ludwig's XIV. und vor Einführung der Opern in Frankreich bei Hofe zur Aufführung gelangten. Einige Bände bringen die Originalmusik zu den Komödien Molière's, andere die Musik zu den Ballets in den Jesuiten-Collegien. Man bedauert den Verlust der Bände 17 und 26, welche die Compositionen der großen „Bande der Violinspieler der Vierundzwanzig" unter Ludwig XIII. und XIV. enthielten, und des 25. Bandes, der nur aus Compositionen von Mitgliedern der Familie Philidor bestand.

Orchésographie,

oder Abhandlung in Form von Gesprächen, durch welche alle Personen die ehrbare Ausübung des Tanzes leicht erlernen können.

Von Thoinot Arbeau in Langres.

Capriol. Herr Arbeau, ich komme Sie zu grüßen. Sie erkennen mich wohl nicht mehr? Vor sechs oder sieben Jahren verließ ich Langres, um nach Paris und von dort nach Orleans zu gehen; ich bin Ihr Schüler, dem Sie die im Kalender vorkommenden astronomischen Berechnungen lehrten *).

Arbeau. In der That, ich habe Sie nicht wieder erkannt, denn Sie sind seit jener Zeit groß geworden, und wie ich glaube, haben Sie auch Ihren Geist durch Tugenden und Wissenschaften vervollkommnet. — Wie denken Sie über die Rechtswissenschaften, die ich auch einst studirte?

Capriol. Ich finde sie nicht nur sehr schön, sondern auch nothwendig für das allgemeine Wohl. Ich bereue jedoch, daß ich es in Orleans verabsäumte mir die Umgangsformen anzueignen, mit denen man sein Wissen ergänzen muß; denn seit meiner Rückkehr habe ich mich wiederholt in Gesellschaften befunden, wo ich indeß nur kurze Zeit verweilte, weil ich mich nicht zu benehmen wußte und für einen Klotz gehalten zu werden befürchtete.

---

*) Es heißt im Original: »ie suis vostre disciple à qui vous apprinstes le compot«. — Das Wort compot, häufiger compost geschrieben, ist gleichbedeutend mit comput, kommt von dem lateinischen Wort computare, berechnen, her und wurde im 15. Jahrhundert gewöhnlich in Verbindung mit Calendrier als Titel für Almanache gebraucht. So z. B. »Compost et Calendrier des bergiers 1493 composé par le berger de la grande montaigne«. Die lateinischen Almanache tragen den Titel Compotus, z. B. Aviani liber qui dicitur compotus, una cum figuris oder Compotus familiari commentario declaratus. Das Eindringen des s erklärt sich wahrscheinlich durch Verwechselung mit dem aus compositus entstandenen »compost«, welches einen gewissen Mineraldünger bezeichnet. Tabourot, der Verfasser der „Orchésographie", hatte vor diesem Werk unter dem Namen Thoinot Arbeau ebenfalls einen »Compost et manuel Calendrier par lequel toutes personnes peuvent facilement à prendre et sauoir les cours du soleil et de la lune« geschrieben, worauf er sich hier bezieht.

Arbeau. Es blieb Ihnen jedoch der Trost, von den alten Doctoren, die Ihr Wissen in Anschlag bringen, entschuldigt zu sein.

Capriol. So ist es; ich hätte jedoch gerne in den Pausen des ernsten Studiums tanzen gelernt, um überall gerne gesehen zu werden.

Arbeau. Es wird Ihnen ein Leichtes sein dies zu lernen, indem Sie Bücher über Umgangsformen lesen, und dann sich im Fechten, Tanzen und Ballspielen üben, um sich bei Männern und Frauen beliebt zu machen.

Capriol. Fechten und Ballspielen habe ich wohl gelernt, und bin deshalb auch unter jungen Männern gerne gesehen; es fehlt mir nur noch das Tanzen, um den Mädchen zu gefallen, von denen, wie mich dünkt, der gute Ruf eines jungen heirathsfähigen Mannes abhängt.

Arbeau. Sie haben ganz Recht, denn naturgemäß suchen sich die Geschlechter gegenseitig auf, und es giebt nichts was den Mann mehr zur Höflichkeit, Wohlanständigkeit und Großmuth aneifert, als die Liebe. Und wenn Sie sich verheirathen wollen, so müssen Sie wissen, daß man die Geliebte durch die gute Haltung, Geschicklichkeit und Grazie im Tanze gewinnt. Mehr noch als dieses, denn man tanzt um zu erkennen, ob die Liebenden gesund und im Gebrauche ihrer Glieder sind, und am Ende des Tanzes ist es gestattet die Geliebte zu küssen, damit sie gegenseitig riechen können, ob ihr Athem gesund oder übelduftend ist, was man Hammelsschulter nennt*).

Capriol. Ich habe über das, was Sie soeben sagten, schon öfters nachgedacht, und gefunden, daß man wohl nicht ohne Grund in Republiken die Tänze und Spiele gestattete. Was mich jedoch abschreckte ist, daß Manche das Tanzen tadeln, ja sogar es unehrbar und unanständig finden dabei zuzusehen, und dasselbe für weibisch halten, unwürdig des Ernstes eines Mannes. Ich habe gelesen, daß Cicero dem Consul Gabinus Vorwürfe machte, weil er getanzt hatte. Tiberius vertrieb die Tänzer aus Rom. Domitian strich alle Jene aus der Liste der Senatoren, die getanzt hatten. Alfons, König von Aragonien, tadelte die Gallier, weil sie sich beim Tanze vergnügt hatten. Moses erboste sich, als er die Kinder Israels tanzen sah.

Arbeau. Auf Einen, der das Tanzen tadelte, kommen viele Andere, die es lobten und schätzten. König David tanzte vor der Arche Gottes her; und was Moses betrifft, so erboste er sich nicht des Tanzes wegen, sondern weil er nicht gestatten wollte, um das goldene Kalb zu tanzen, was eine Götzendienerei war. Und was Cicero betrifft, so hatte

*) Es ist nicht anzunehmen, daß eine Tänzerin des 16. Jahrhunderts sich geschmeichelt gefühlt haben wird, wenn sie aus dem Korbe ihres Verehrers entnehmen mußte, daß sie „bockig“ rieche! Sicherlich aber darf die Idee, den Tanz zu einer Art Gesundheitsrath der Ehe zu metamorphosiren, auf Originalität Anspruch machen.

dieſer eine Krampfader und geſchwollene Füße, und tadelte es deshalb, weil er ſelbſt nicht zu tanzen im Stande war. Die Könige und Prinzen veranſtalten Tänze und Maskeraden, um fremde Herrſcher zu feiern, zu empfangen und ihnen eine freudige Aufnahme zu bereiten. Wir ſelbſt arrangiren ſolche Vergnügungen an Hochzeitstagen, und zur Feier der kirchlichen Feſte, obſchon die Reformirten ſolches verabſcheuen, wofür ſie mit Dreckpaſteten (!) tractirt zu werden verdienten.

Capriol. Sie machen mir Luſt tanzen zu lernen, und laſſen mich es bereuen, daß ich nicht einige heitere Stunden darauf verwendete, denn man kann ſich damit anſtändig vergnügen, ohne ſich der Unzucht und ſchlechten Neigungen ſchuldig zu machen. Ich erinnere mich, daß der Dichter Virgil die Tänzer zu den Glücklichen zählt und im ſechsten Geſange der Aeneide ſagt:

Pars pedibus plaudunt choreas, et carmina dicunt.

Arbeau. Und Sie könnten noch hinzuſetzen, daß unſer Herr den ſtörrigen und ſchlecht geſinnten Phariſäern vorwarf: „Wir haben geſungen und gepfiffen, und ihr habt nicht getanzt.“ — Sie können in kurzer Zeit das Verſäumte nachholen, da Sie muſikaliſch ſind, und der Tanz von der Muſik und deren Modulationen abhängt.

Capriol. Ich bitte Sie alſo, Herr Arbeau, mich zu unterrichten, denn ich weiß ſehr wohl, daß Sie Muſiker ſind, und in Ihrer Jugend den Ruf erlangten, ein guter Tänzer und zu tauſend fröhlichen Dingen aufgelegt zu ſein. Ich möchte mir nun gerne zeigen laſſen, mit welchen Schritten und Bewegungen man tanzte; lehren Sie es mich gütigſt.

Arbeau. Anthoine Arena, der Provençale, beſchrieb das was Sie wünſchen in macaroniſchen Verſen*).

Capriol. In dem Gedicht, welches Sie da erwähnen, ſpricht der Autor wohl von den Bewegungen, die beim Branle und niederen Tanz (Basse danse) zu machen ſind, ſowie von den Stellungen, die die Tänzer darin zu machen haben; aber des Reimes wegen iſt er nur ſchwer verſtändlich, weshalb ich Sie erſuche, mich darüber aufzuklären.

Arbeau. Ueber die alten Tanzweiſen wüßte ich nichts zu ſagen, denn ſei es in Folge des Einfluſſes der Zeit, oder der Trägheit der Menſchen, oder der Schwierigkeit ſie zu beſchreiben: wir haben keine Kenntniß mehr davon; auch darf Sie das nicht weiter bekümmern, weil dieſe Arten von Tänzen gänzlich außer Uebung gekommen ſind. Hat man doch zu unſerer Väter Zeiten andere Tänze gehabt, als heutzutage, und ſo wird es auch den unſrigen ergehen, weil die Menſchen nur ſtets

*) Komiſche Miſchverſe aus Wörtern verſchiedener Sprachen (meiſt lateiniſchen und italieniſchen ꝛc.) zuſammengeſetzt.

nach Neuem ſtreben. Wir können indeſſen die antike Emmeleia mit unſern Pavanen und niederen Tänzen vergleichen; den Cordax mit den Gaillarden, Tourdions, Volten, Couranten, Gavotten, Branlen de Champagne und Bourgogne, den luſtigen und gemiſchten Branlen; den Sicinnis mit den doppelten und einfachen Branlen, und die Pyrrhichie mit dem Tanz der Bouffons.

Capriol. Ich ſehe alſo voraus, daß unſere Nachkommen alle dieſe von Ihnen ſoeben genannten neuen Tänze nicht mehr kennen werden, und zwar aus demſelben Grunde, aus dem uns die Tänze unſerer Vorfahren verloren gingen.

Arbeau. Man muß dies wohl annehmen.

Capriol. Ach, Monſieur Arbeau, verhüten Sie das doch, da Sie es können. Schreiben Sie etwas darüber, ich werde dann im Stande ſein, dieſes Vergnügen zu lernen, und während Sie es zu Papier bringen, werden Sie ſich wieder verjüngen, und ſich in die Geſellſchaften und Umgebungen Ihrer Jugend zurückverſetzt fühlen, ja ſogar Ihren Geiſt und Körper üben, denn Sie werden ſich wohl ſchwerlich enthalten können, die Glieder zu rühren, um mir die nöthigen Bewegungen zu zeigen. Ihre Darſtellungsweiſe iſt ja derart, daß auch in Ihrer Abweſenheit und allein nach Ihrer Theorie und Vorſchrift ein Schüler auf ſeiner Stube Ihren Unterricht ſich aneignen kann.

Arbeau. Der Tanz iſt eine angenehme und nützliche Kunſt, welche die Geſundheit kräftigt und zurückgiebt, paſſend für die Jugend, angenehm den Alten, und Allen wohlanſtändig, vorausgeſetzt, daß man davon beſcheidenen Gebrauch macht, mit Rückſicht auf Zeit und Ort, und ohne Affectation: ich ſage Zeit und Ort, denn Derjenige würde ſich verächtlich zeigen, der wie ein Pfeiler im Saale ſich zu ſehr hervorthun wollte. Der Tanz hängt von der Muſik und deren Abwechslung, im Steigen und Fallen der Töne, ab. Denn ohne die rhythmiſche Eigenſchaft wäre er düſter und wirre, umſomehr, weil die Bewegungen der Glieder den Cadenzen der muſikaliſchen Inſtrumente folgen müſſen, und es nicht angeht, daß der Fuß und die Muſik jedes ſein eigenes Zeitmaß habe.

Capriol. Zögern Sie nun nicht länger, meine Bitte zu erfüllen, und zeigen Sie mir der Reihe nach, wie die Bewegungen des Tanzes zu machen ſind, damit ich mich üben kann.

Arbeau. Um Ihnen einen Gefallen zu erweiſen, werde ich Ihnen Dasjenige darüber mittheilen, was ich noch weiß, obſchon es mir eigentlich nicht wohl anſteht, in einem Alter von 69 Jahren mich noch mit dieſem Gegenſtand zu befaſſen.

Zur Zeit unſerer Väter war das Tambourin in Begleitung der

langen Flöte vor allen anderen Instrumenten im Gebrauche, weil sie beide von einem Spielmann gehandhabt werden konnten, und die Melodie nebst Begleitung darstellten, somit es nicht nöthig war, größere Auslagen zu machen und mehrere Spielleute, für Violine und dgl., zu verwenden; heutzutage freilich will der kleinste Arbeiter auf seiner Hochzeit Hoboen und Posaunen haben. Dazumal wurden verschiedene Gesellschaftstänze getanzt.

Capriol. Nennen Sie mir dieselben, und beschreiben Sie mir ihre Ausführung.

Arbeau. Man tanzte Pavanen, niedrige Tänze (Basses danses), Branlen und Couranten. Die niedrigen Tänze sind seit 40 oder 50 Jahren nicht mehr gebräuchlich. Aber ich sehe voraus, daß die vernünftigen und ehrenwerthen Matronen sie wieder in Aufnahme bringen werden, weil diese Tänze durchaus anständig und bescheiden sind.

Capriol. Wie tanzten unsere Vorfahren den niedrigen Tanz?

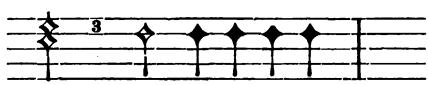
Arbeau. Es gab zwei Arten derselben: den gewöhnlichen, regelmäßigen, und den unregelmäßigen. Die ersteren waren den regelmäßigen Liedern angepaßt, die letzteren den unregelmäßigen.

Capriol. Was verstehen Sie unter gewöhnlichen oder regelmäßigen Liedern?

Arbeau. Die Musiker von damals componirten ihre Lieder in 16 Tacten, die sie wiederholten, was also 32 Tacte für den Anfang ergab; für den Mitteltheil hatten sie ebenfalls 16, und für das Ende wieder so viele Tacte, die auch wiederholt wurden, mithin zählte man im Ganzen 80 Tacte, aus denen der gewöhnliche oder regelmäßige niedrige Tanz bestand. Ueberstieg die Arie, nach welcher dieser Tanz getanzt wurde, die 80 Tacte, so nannte man ihn unregelmäßigen niedrigen Tanz.

Capriol. Welche Bewegungen mußte man zu diesen Tacten machen?

Arbeau. Sie müssen zuerst wissen, daß die Melodien der niedrigen Tänze im Tripeltact gespielt werden; das Tambourin, welches ja mit der Flöte übereinstimmen muß, hat demnach ebenfalls den Tripeltact einzuhalten. Die 80 Tacte werden mit dem Schlägel geschlagen und zwar besteht der Tact hierfür aus einer weißen und vier schwarzen Noten, wie hier zu sehen ist:



Zu jedem Tacte macht der Tänzer die den Vorschriften für den Tanz entsprechenden Bewegungen der Füße und des Körpers.

Capriol. Wie habe ich dieſe Bewegungen bei einem niedrigen Tanz zu machen?

Arbeau. Sobald Sie an den Ort gelangen, wo die Geſellſchaft zum Tanze verſammelt iſt, wählen Sie ſich nach Belieben ein ehrbares Mädchen, und indem Sie mit Ihrer Linken den Hut oder die Kappe abnehmen, reichen Sie demſelben die rechte Hand, um es zum Tanze zu führen. Das Mädchen ſeinerſeits — züchtig und wohlgeſittet — wird ſich erheben, und Ihnen ſeine Linke reichen, um Ihnen zu folgen. Hierauf geleiten Sie die Tänzerin an das eine Ende des Saales, allen Anweſenden ſichtbar, und fordern die Spielleute auf, einen niedrigen Tanz zu ſpielen, weil ſie ſonſt leicht, aus Unachtſamkeit, einen anderen Tanz aufſpielen könnten. Sobald dieſe zu blaſen beginnen fangen Sie zu tanzen an. Sie haben noch zu beachten, daß, wenn Sie verlangen, daß man einen niedrigen Tanz aufſpiele, die Spielleute darunter einen regelmäßigen und gewöhnlichen verſtehen; immerhin können Sie, falls Ihnen die eine oder die andere Arie beſſer gefällt, dieſe verlangen, wozu Sie nur den Anfang des Liedes anzugeben brauchen.

Capriol. Wenn das Mädchen ſich aber weigern ſollte, ſo würde ich mich ſehr beſchämt fühlen!

Arbeau. Ein gut erzogenes Mädchen ſchlägt niemals Denjenigen aus, der ihr die Ehre erweiſt, ſie zum Tanze zu führen; thäte ſie es aber dennoch, ſo gilt ſie für einfältig, denn wenn ſie nicht tanzen mag, ſoll ſie nicht mit den Andern in die Reihe treten.

Capriol. Ich denke wohl auch, doch fiele die Schande der Weigerung immerhin auf mich.

Arbeau. Wenn Sie ſich der Gunſt einer anderen Dame verſichert halten dürfen, ſo müſſen Sie dieſe wählen und die Unartige ſtehen laſſen, indem Sie ſich entſchuldigen, ihr dieſe Ungelegenheit verurſacht zu haben. Es möchte jedoch genug Andere geben, die die Sache nicht ſo geduldig ertragen würden, aber es iſt ſicherlich weit beſſer, ſo artig und ſanft zu ſprechen, als Erbitterung zu zeigen, und können Sie ſich verſichert halten, daß Sie dadurch nur im guten Rufe ſteigen, während die Dame der Tadel des Hochmuths trifft und ſie der Ehre nicht werth gefunden wird, die Sie ihr erweiſen wollten.

Capriol. Wir ſtehen nun am Ende des Saales, die Spielleute beginnen den niedrigen Tanz, wie haben wir nun zu gehen?

Arbeau. Das Erſte iſt die Verbeugung (révérence), die ich mit einem großen R bezeichne; hierauf folgt ein branle, durch b markirt; ſodann zwei simples. durch ss ausgedrückt; als vierte Bewegung folgt ein double, durch d dargeſtellt, endlich als fünfte die reprise, mit einem kleinen r bezeichnet.

Capriol. Ist dies Alles, was in einem gewöhnlichen oder regelmäßigen niedrigen Tanz auszuführen ist?

Arbeau. Andere Bewegungen kommen in dem niedrigen Tanz nicht vor, ebensowenig bei der Umkehr (retour) des niedrigen Tanzes, aber die hier erwähnten werden mehrmals wiederholt.

Capriol. Was verstehen Sie unter retour des niedrigen Tanzes?

Arbeau. Der niedrige Tanz besteht aus drei Theilen; der erste heißt niedriger Tanz (basse danse) schlechtweg, der zweite heißt retour, der dritte und letzte Theil Tourdion. Ich habe hier eine Aufzeichnung beigefügt, damit Sie die Aufeinanderfolge der Bewegungen auswendiglernen können.

Verzeichniß der Bewegungen beim niedrigen Tanz (basse danse).

R. b. ss. d. r. d. r. b. ss. ddd. r. d. r. b. ss. d. r. b. c.*)

Capriol. Was bedeutet der Buchstabe c am Ende?

Arbeau. Er bedeutet soviel als congé — Abschied — von der Tänzerin, wobei man sich verneigt, und sie, indem man sie beständig an der Hand hält, dahin führt, wo man begonnen hat, um den zweiten Theil oder retour zu tanzen.

Verzeichniß der Bewegungen beim Retour des niedrigen Tanzes.

b. d. r. b. ss. ddd. r. d. r. b. c.

Das c am Ende bedeutet hier dasselbe wie früher; am Anfange erscheint hier kein R, weil man diesen Theil nun ohne die Révérence zu tanzen beginnt, und diese bis nach dem congé verschiebt, ehe man den Tourdion anfängt.

Capriol. Zeigen Sie mir nun einzeln und in der Darstellung die Geberden und Bewegungen, die durch diese Buchstaben angedeutet werden.

Arbeau. Die Révérence, als erste Bewegung, enthält 4 Tambourin-Schläge, welche 4 Tacte des Liedes begleiten, das die Flöte spielt. Anthoine Arena hält dafür, daß, weil alle Tänze mit dem linken Fuße beginnen, auch die Révérence mit demselben zu machen sei; doch scheint er selbst dies im Zweifel zu lassen, indem er sagt:

Bragardi certant, & adhuc sub indices lis est,
De quali gamba sit facienda salus.

*) Die Bezeichnung der Bewegungen beim niedrigen Tanz durch Buchstaben war lange vor Tabourot im Gebrauch, und kommt schon in dem von uns in der Einleitung erwähnten Manuscript »le livre des basses danses«, auf der Bibliothek de Bourgogne zu Brüssel vor.

Was mich betrifft, so stimme ich mit meinem Meister überein, bei dem ich einst in Poitiers tanzen gelernt habe, daß sie mit dem rechten Fuß gemacht werden muß,

weil man dabei den Körper und das Gesicht der Dame zuwendet, und Gelegenheit hat, ihr einen graziösen Blick zuzuwerfen. (!)

Capriol. Auf die Verbeugung folgt der branle; wie wird dieser gemacht?

Arbeau. Arena nennt den branle Cougedium, und mir scheint deshalb, weil die Geberden des Tänzers so aussehen, als wenn er aufhören und sich verabschieden wollte, demungeachtet aber nach dem branle seinen Weg fortsetzt und die in den vorigen Verzeichnissen angegebenen Bewegungen ausführt. Den branle macht man auf 4 Schläge des Tambourins, welche 4 der von der Flöte gespielten Tacte des Liedes begleiten, indem man die Füße geschlossen hält und den Körper auf den ersten Tact sanft nach links bewegt (neigt), dann im zweiten Tact nach rechts, wobei man die Zuschauer bescheiden anblickt; auf den dritten Tact neigt sich der Körper wieder links, und während des vierten Tactes abermals rechts, wobei man die Dame mit einem sanften und bescheidenen Blick betrachtet.

Capriol. Wie werden die auf den branle folgenden zwei Simples gemacht?

Arbeau. Auf den ersten Tact setzen Sie den linken Fuß vor, und schließen auf den zweiten Tact den rechten Fuß an denselben. Beim

dritten Tact geht der rechte Fuß voraus, dem sich beim vierten Tact und Trommelschlage der linke Fuß anschließt, wonach die zwei Simples fertig sind. Dabei hat man darauf zu achten, daß man die beiden Schritte nicht so groß mache, als wollte man die Länge des Saales messen, abgesehen davon, daß auch die Dame anständigerweise keine den Ihrigen gleich lange Schritte machen kann. Arena und dessen Anhänger machen den Simple nur mit einem und demselben Fuße, indem sie den ersten Tact den linken neben den rechten Fuß markiren und hierauf denselben linken Fuß vorsetzen. Mit dem rechten Fuß machen sie es ebenso. Aber so viel ich mich erinnere, fand mein Lehrer in Poitiers diese Art nicht entsprechend, sondern hielt dafür, daß es anständiger sei, die zwei Simples mit geschlossenen Füßen zu endigen, statt daß der eine Fuß vorwärts gestellt werde.

Capriol. Das scheint mir auch richtiger, und bin ich deshalb Willens, Ihren Rath zu befolgen. Gehen Sie nun auf den Double über; wie wird der gemacht?

Arbeau. Der Double wird in 4 Tacten und Trommelschlägen vollführt; auf den ersten Tact setzt man den linken Fuß voraus, auf den zweiten den rechten, auf den dritten wieder den linken, und auf den vierten Tact schließt man den rechten an den linken Fuß an. Hiermit ist der Double vollständig. Sind zwei Doubles zu machen, so wird der zweite in umgekehrter Ordnung ausgeführt; man setzt nemlich zuerst den rechten Fuß voraus, sodann den linken, hierauf wieder den rechten, und zieht auf den vierten Tact den linken zum rechten Fuß heran. Mithin entfallen 8 Tacte auf 2 Doubles. Soll ein dritter Double folgen, so macht man ihn wie den ersten, und braucht somit zu 3 Doubles im Ganzen 12 Tacte und Tambourinschläge.

Capriol. Nun erübrigt noch zu zeigen, wie die Reprise gemacht wird.

Arbeau. Die Bewegung, welche man Reprise nennt, geht gewöhnlich dem branle voraus, zuweilen auch dem Double, und enthält, sowie die anderen Bewegungen, 4 Tacte des Tambourins. Bei der Reprise werden die Kniee ein wenig bewegt, oder die Füße, oder die Zehen, etwa so, als wenn die Füße Ihnen zittern würden. Nemlich auf den ersten und zweiten Tact die Fußspitzen des rechten, auf den dritten Tact jene des linken, und auf den vierten Tact abermals die des rechten Fußes. Hiermit ist die Reprise vollendet und der Tänzer für den branle oder die anderen darauf folgenden Bewegungen bereit.

Capriol. Wenn wir die 4 Tacte des Tambourins und der Flöte eine Quatrine oder ein Tetradion nennen wollen, so finde ich, nach der Anzahl Buchstaben, die Sie mir im Verzeichniß gegeben haben, daß der niedrige Tanz (Basse danse) 24, und die Rückkehr (Retour) 12 Quatrinen enthält.

Arbeau. Die Berechnung ist richtig. Und nach dem niedrigen Tanz und dessen Rückkehr können Sie den Tourdion beginnen, der, wie der niedrige Tanz, im Tripeltacte getanzt wird. Nur ist er lebhafter und conciser.

Capriol. Ist der Tourdion aus denselben Bewegungen zusammengesetzt, wie der niedrige Tanz, nemlich aus simple, double, reprise und branle?

Arbeau. Nein, er hat andere Bewegungen, die aus gewissen Stellungen der Füße und einer Cadenz bestehen, was ich Ihnen späterhin bei der Gaillarde ausführlich erklären werde, denn der Tourdion ist nichts anderes, als eine niedrig getanzte Gaillarde (Gaillarde par terre).

Capriol. Zeigen Sie mir die Bewegungen dieser Gaillarde.

Arbeau. Wir werden dazu kommen, sobald wir von der Pavane gesprochen haben werden, welche man gewöhnlich vor dem niedrigen Tanz tanzt. Die Pavane wurde nicht abgeschafft oder außer Gebrauch gesetzt, auch denke ich, daß dies niemals der Fall sein wird, wenngleich man sie nicht mehr so häufig tanzt, wie ehemals. Unsere Musiker lassen sie in den Kirchen erklingen, wenn Töchter aus vornehmen Häusern, von den Priestern und den Mitgliedern verschiedener ehrenhaften Bruderschaften begleitet, verheirathet werden.

Capriol. Ehe Sie also zur Gaillarde gelangen, sagen Sie mir nun, welche Bewegungen bei der Pavane vorkommen.

Arbeau. Die Pavane ist leicht zu tanzen, weil man nur zwei Simples und einen Double nach vorwärts und eben so viel zurück zu machen hat. Sie wird im zweitheiligen Tact gespielt, und die Tanzenden beginnen das Vorwärtsschreiten mit dem linken, das Zurückweichen aber mit dem rechten Fuß.

Capriol. Das Tambourin und die anderen Instrumente machen also acht Schläge und Tacte für das Vorwärts- und eben so viele für das Zurückgehen?

Arbeau. So ist es; und wenn man nicht zurückschreiten will, so geht man immer nur nach vorwärts.

Capriol. Geht man bei dem niedrigen Tanze nicht zurück?

Arbeau. Zuweilen ist ein solches Gedränge und eine solche Menschenmenge im Saale, daß der Raum zum Tanzen sehr beschränkt ist, weshalb, wenn Sie an's Ende des Saales gelangt sind, Ihnen von zwei Dingen nur Eines erübrigt: entweder daß Sie und Ihre Tänzerin zurücktanzen, oder daß Sie eine Conversion ausführen.

Capriol. Was verstehen Sie unter Conversion?

Arbeau. Das heißt: wenn Sie sich dem Ende des Saales nähern, so lassen Sie Ihre Dame immer geradeaus gehen, während Sie zurück-

bleiben, bis Sie Beide zuletzt den Rücken dahin kehren, wohin vorher Ihre Gesichter gerichtet waren.

Capriol. Welches von den Beiden scheint Ihnen besser zu sein?

Arbeau. Meiner Ansicht nach ist es besser, die Conversion (Schwenkung) auszuführen, damit die Tänzerin sehen kann, wohin sie geht, denn würde sie beim Rückwärtsschreiten auf ein Hinderniß stoßen, so könnte sie leicht fallen, wofür Sie die Schuld träfe. Und so denke ich, daß bei der Pavane vorzugehen ist, wenn man sie zwei oder drei Mal herumtanzen will.

Capriol. Ist das Schlagen des Tambourins zur Pavane wie bei dem niedrigen Tanz?

Arbeau. Es ist zweitheilig, aus einer weißen und zwei schwarzen Noten bestehend, wie Sie hier sehen:

Capriol. Ich finde die Pavanen und niedrigen Tänze schön und würdevoll, und wohlanständig für ehrenwerthe Personen, namentlich für Frauen und junge Mädchen.

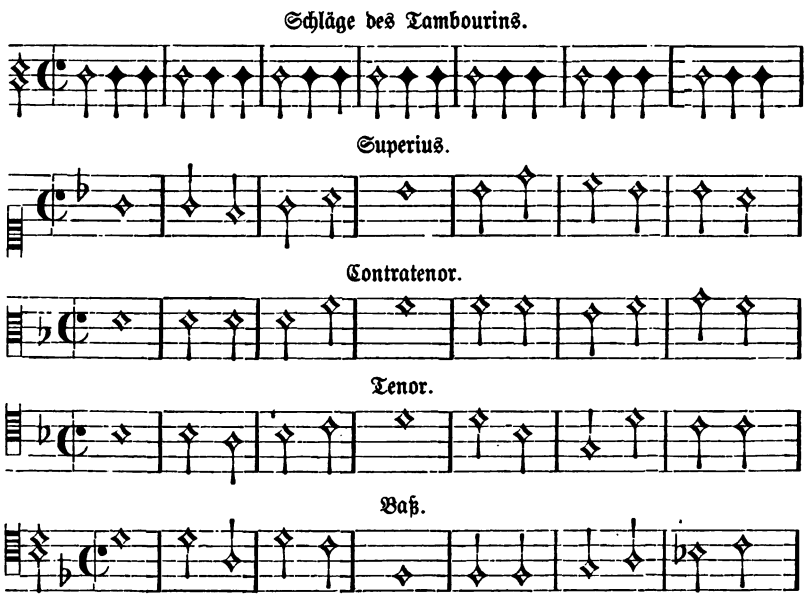
Arbeau. Der Edelmann kann sie mit Degen und Barret tanzen, ihr Anderen in euren langen Roben; der ehrenhafte Kaufmann mit gewichtigem Ernst dahinschreitend. Die Damen beobachten eine bescheidene Haltung, senken die Augen, und sehen die Zuschauer nur zuweilen mit einem Blick voll jungfräulicher Verschämtheit an. Den Königen, Fürsten und großen Herren dient die Pavane dazu, sich aufzublähen und sich prunkend zu zeigen in ihren großen Mänteln und Staatskleidern, begleitet von der Königin, den Prinzessinnen und Hofdamen, welche die langen herabgelassenen Schleppen ihrer Roben auf dem Fußboden nachschleifen, oder zuweilen von ihren Damen tragen lassen. Die Pavanen werden von Hoboen und Posaunen gespielt, was man den „Großen Tanz" nennt, und zwar so lange, bis die Tanzenden den Saal zwei bis drei Mal umschritten haben, wenn sie es nicht vorziehen, sie vor- und rückwärts zu tanzen. Auch bedient man sich der Pavanen bei Maskeraden, wenn Götter und Göttinnen, Kaiser und Könige mit all' ihrer Majestät auf Triumphwagen einherziehen*).

*) Diese Angabe ist deshalb wichtig, weil sie uns gewisse offene Passagen des „Ballets der Königin" (Ballet comique de la Reine, fait aux noces de M. le Duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont u. s. w.) erklärt, welches Baltazarini 1582 auf Befehl Heinrich's III. arrangirt hatte. In demselben befinden sich nämlich Lücken an Stellen, wo die Handlung Musik erfordern würde, und es ist anzunehmen, daß der Componist dieselben vorsätzlich freiließ, um sie bei der Aufführung durch die Musik gewisser Pavanen ausfüllen zu lassen. Wir werden also die Pavane als den Aufzug des Hofes und seines Gefolges, sowie der vornehmen Paare bei einem Balle aufzufassen haben. — Die Pavana oder Pavane war ein

Capriol. Geben Sie mir ſchriftlich die Melodie einer Pavane und eines niedrigen Tanzes.

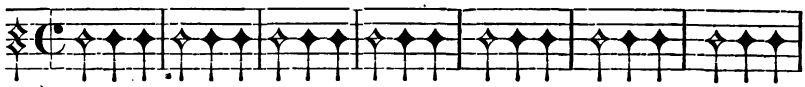
Arbeau. Das will ich gerne thun, ſchon weil ich wünſche, daß ſolche ehrbaren Tänze wieder erhoben werden möchten, an Stelle der unzüchtigen und ſchamloſen, die man ſtatt ihrer eingeführt hat, zum Bedauern der achtbaren Herren und Damen von verſtändigem und züchtigem Urtheil. Vorerſt werde ich Ihnen eine Pavane geben, mit Tambourin-Begleitung im langſamen zweitheiligen Tact, begleitet vom Tenor, Alt und Baß, welche genügen wird, um alle anderen tanzen zu können, oder, falls Sie ſelbe nicht tanzen wollen, ſie vierſtimmig ſingen oder ſpielen zu laſſen. Sodann erhalten Sie einen gewöhnlichen niedrigen Tanz, der Ihnen gleichfalls als Muſter aller übrigen dienen wird, vorausgeſetzt, daß Sie Dasjenige, was ich Ihnen bisher aufgeſchrieben habe, auswendig wiſſen.

Vierſtimmige Pavane mit den Tacten und Tambourinſchlägen.



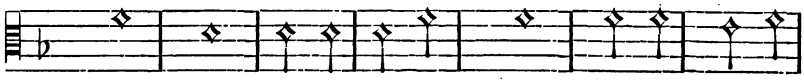
Tanz von ehrbarem, ernſtem und gravitätiſchem Charakter, „da die Tänzer mit ſonderbaren Tritten und Setzen der Füße einer vor dem andern ein Rad machen, beinahe wie die Pfauen, wenn ſie ſich brüſten, als wovon er eben den Namen bekommen", wie Walther in ſeinem muſikaliſchen Lexikon ſagt. Man ahmte dabei den radſchlagenden Prunkpfau (pavo), oder die kalekutiſche Henne (ſpaniſch pava) nach. Wie ſich die Erinnerung an ſie noch lange nach ihrem Verſchwinden von den Bällen zu erhalten vermochte, und wie die in ihr vorkommenden Tanzſchritte ſpäter ſprüchwörtlich angewandt wurden bei Perſonen, die ſich in einem geſpreizten, affectirten Gang gefielen, erſehen wir unter Anderm aus einer Stelle im alten Hamlet von Eckhof, in welcher

Schläge des Tambourins.

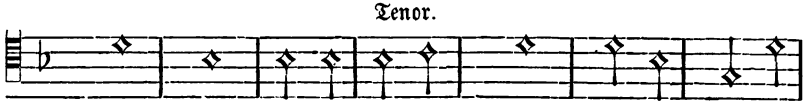


Superius.

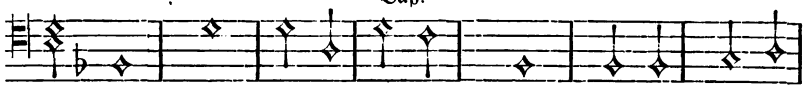
Contratenor.



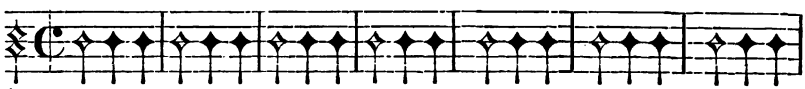
Tenor.



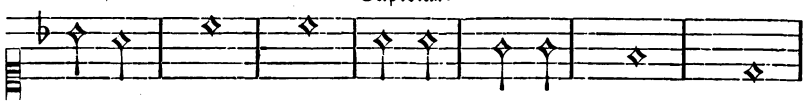
Baß.



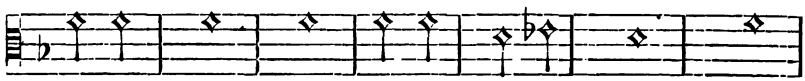
Schläge des Tambourins.



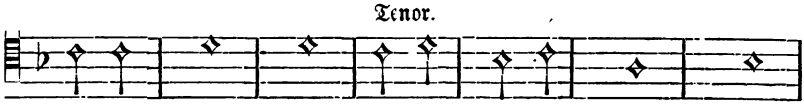
Superius.



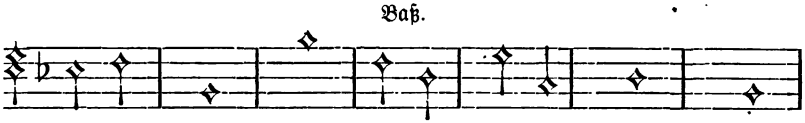
Contratenor.



Tenor.



Baß.

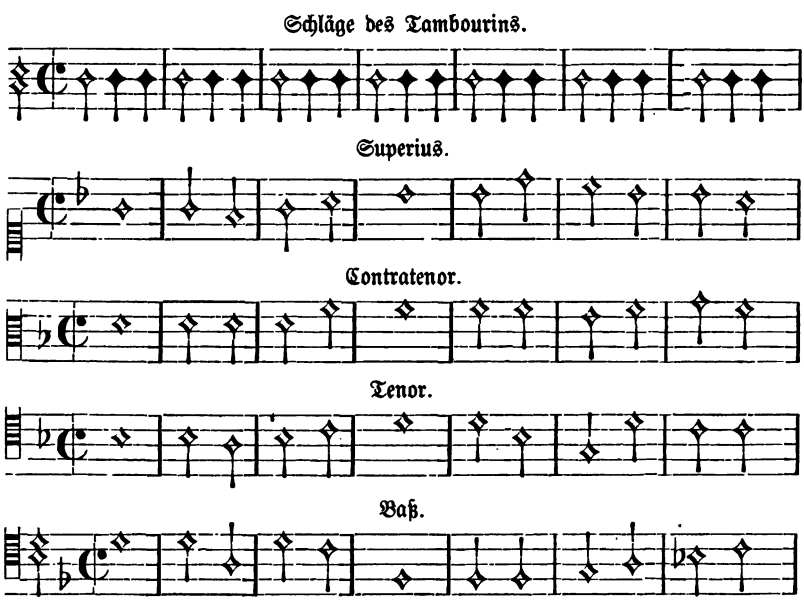


der Prinz die Schauspieler ermahnt, fein natürlich und nicht in gravitätischen „spanischen Pfauenschritten" einherzugehen. — Das von Tabourot mitgetheilte Lied zur Pavane (von Eduard Garbe in's Deutsche übersetzt) könnte in manchen Versen von einem wirklichen Dichter herrühren, ebenso scheint die in ihrem Motiv für jene Zeit nicht üble Musik eine damals sehr bekannte und beliebte Pavane gewesen zu sein. In der Collection

Capriol. Geben Sie mir schriftlich die Melodie einer Pavane und eines niedrigen Tanzes.

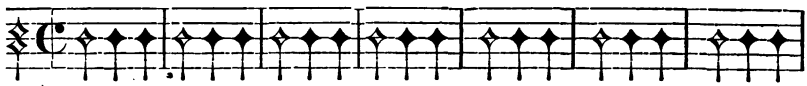
Arbeau. Das will ich gerne thun, schon weil ich wünsche, daß solche ehrbaren Tänze wieder erhoben werden möchten, an Stelle der unzüchtigen und schamlosen, die man statt ihrer eingeführt hat, zum Bedauern der achtbaren Herren und Damen von verständigem und züchtigem Urtheil. Vorerst werde ich Ihnen eine Pavane geben, mit Tambourin-Begleitung im langsamen zweitheiligen Tact, begleitet vom Tenor, Alt und Baß, welche genügen wird, um alle anderen tanzen zu können, oder, falls Sie selbe nicht tanzen wollen, sie vierstimmig singen oder spielen zu lassen. Sodann erhalten Sie einen gewöhnlichen niedrigen Tanz, der Ihnen gleichfalls als Muster aller übrigen dienen wird, vorausgesetzt, daß Sie Dasjenige, was ich Ihnen bisher aufgeschrieben habe, auswendig wissen.

Vierstimmige Pavane mit den Tacten und Tambourinschlägen.

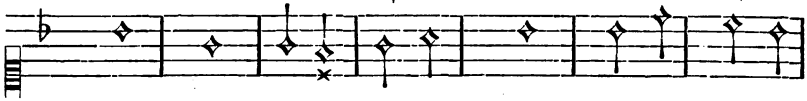


Tanz von ehrbarem, ernstem und gravitätischem Charakter, „da die Tänzer mit sonderbaren Tritten und Setzen der Füße einer vor dem andern ein Rad machen, beinahe wie die Pfauen, wenn sie sich brüsten, als wovon er eben den Namen bekommen", wie Walther in seinem musikalischen Lexikon sagt. Man ahmte dabei den radschlagenden Prunkpfau (pavo), oder die kalekutische Henne (spanisch pava) nach. Wie sich die Erinnerung an sie noch lange nach ihrem Verschwinden von den Bällen zu erhalten vermochte, und wie die in ihr vorkommenden Tanzschritte später sprüchwörtlich angewandt wurden bei Personen, die sich in einem gespreizten, affectirten Gang gefielen, ersehen wir unter Anderm aus einer Stelle im alten Hamlet von Eckhof, in welcher

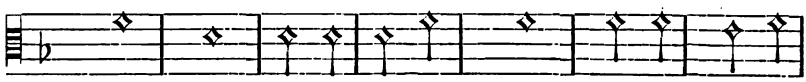
Schläge des Tambourins.



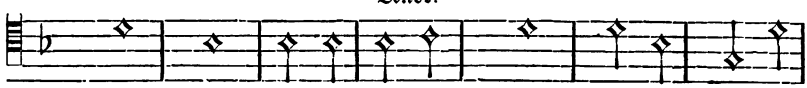
Superius.



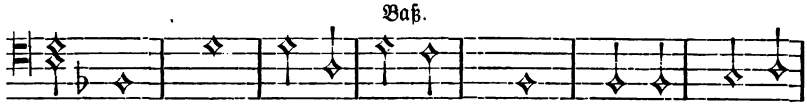
Contratenor.



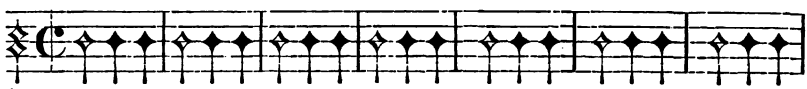
Tenor.



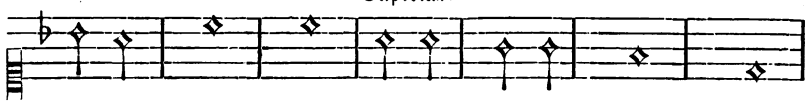
Baß.



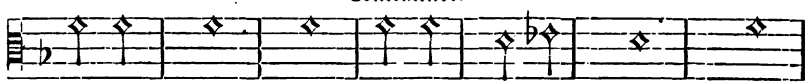
Schläge des Tambourins.



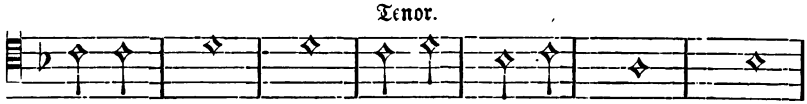
Superius.



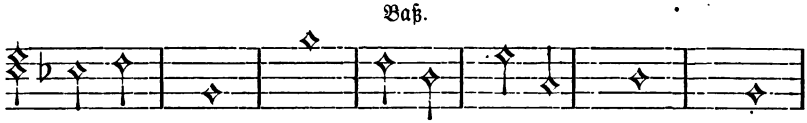
Contratenor.



Tenor.

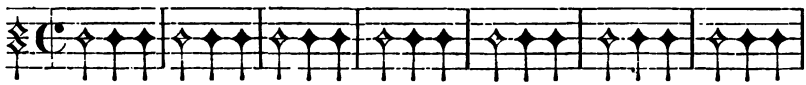


Baß.

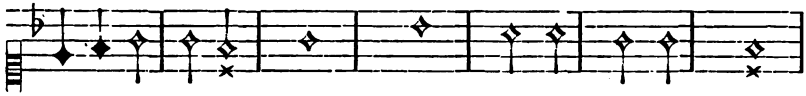


der Prinz die Schauspieler ermahnt, fein natürlich und nicht in gravitätischen „spanischen Pfauenschritten" einherzugehen. — Das von Tabourot mitgetheilte Lied zur Pavane (von Eduard Garbe in's Deutsche übersetzt) könnte in manchen Versen von einem wirklichen Dichter herrühren, ebenso scheint die in ihrem Motiv für jene Zeit nicht üble Musik eine damals sehr bekannte und beliebte Pavane gewesen zu sein. In der Collection

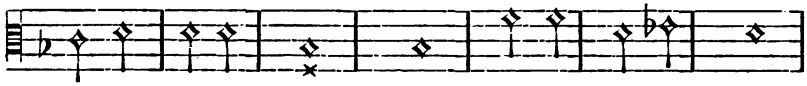
Schläge des Tambourins.



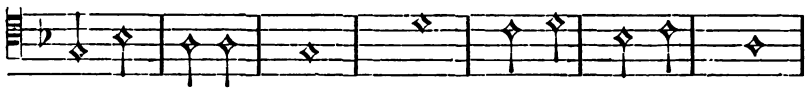
Superius.



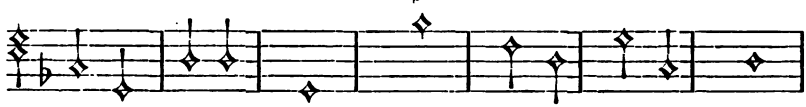
Contratenor.



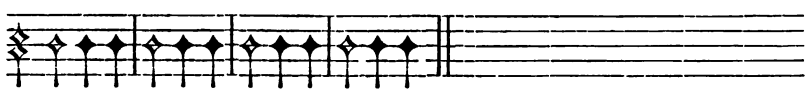
Tenor.



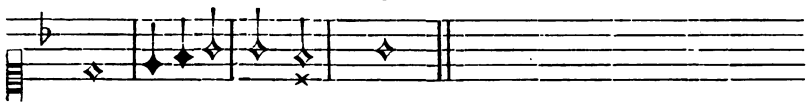
Baß.



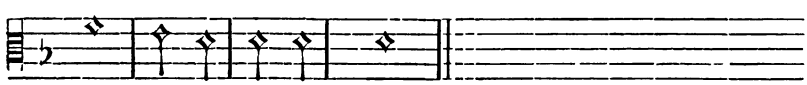
Schläge des Tamborins.



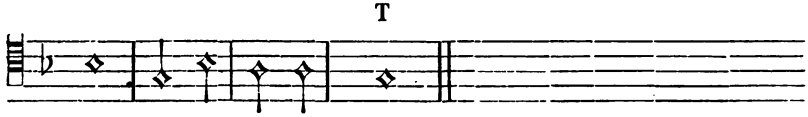
S



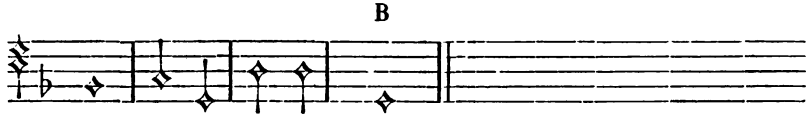
C



T



B



Philidor iſt die Pavane enthalten, welche auf Veranlaſſung der Ankunft der polniſchen Geſandten (die dem Herzog von Anjou, der ſpäter unter dem Namen Heinrich III. König von Frankreich ward, die Krone Polens anboten), am franzöſiſchen Hofe getanzt wurde.

Die vorstehende vierstimmige Pavane enthält zwei Vorwärts- und zwei Rückwärts-Bewegungen, durch ihre Buchstaben wie folgt dargestellt: ss. d. ss. d. ss. d. ss. d., und zählt 32 Tacte und Tambourinschläge. Um sie fortzusetzen oder zu verlängern, wiederholt man dieselbe so oft, als den Spielleuten oder den Tänzern beliebt; und damit Sie im Stande sind, falls Sie irgend einmal Lust haben sollten, das ganze Lied zu singen, so setze ich Ihnen dasselbe hiermit vollständig her.

Lied zur Pavane.

Mit Deinen schönen Augen
Fingst Du mich ganz und gar,
Der Seele Frieden raubte
Dein Lächeln wunderbar.
O hilf! Sei mitleidsvoll,
Wenn ich nicht sterben soll.

Was flieh'st Du süße Kleine,
Wenn ich Dir nahe bin?
Blick' ich in Deine Augen,
Versenk' ich mich darin.
Dein Alles, wonniglich,
Verändert gänzlich mich.

Es haben Deine Schönheit
Und süßer Rede Art
Des Herzens Eis geschmolzen,
Das mich so lang erstarrt.
Dein wunderholdes Bild
Mit Glut mich jetzt erfüllt.

Ach, frei war meine Seele
Von jeder Leidenschaft,
Da nahte sich die Liebe
Mit ihrer Himmelskraft,
Und legt in süßen Bann
Mein ganzes Sein sodann.

O weile, holde Schöne,
Sieh' freundlich auf mich hin,
Sei nicht so hart und grausam,
Weil ich Dein Sklave bin.
Als Strafe reich' dafür
Zum Kuß Dein Mündchen mir.

Im Rausche Deiner Küsse,
Du Engel, sink' ich hin,
An Deinen Lippen sterben
Ist seeliger Gewinn.
Mit einem Schlag mein Geist
Sich ganz der Welt entreißt.

Viel eher sieht man fließen
Aufwärts des Wassers Flut,
Viel eher wird erlöschen
Der gold'nen Sonne Glut,
Als daß die Liebe mein
Jemals wird kühler sein.

Capriol. Die Pavane ist zu schwerfällig und langsam, um von einem Paare im Saale allein getanzt zu werden.

Arbeau. Zuweilen spielen die Musiker sie weniger langsam und in schnellerem Tempo, wodurch sie dem niedrigen Tanze ähnlich wird

und dann Passamezo heißt*). Seit Kurzem hat man eine spanische Pavane (Pavane d'Espagne) eingeführt, welche einige Abweichungen aufweist, und die, da sie mit dem Canarischen Tanze große Aehnlichkeit hat, ich hier nicht näher besprechen werde, sondern erst dann, wenn wir zum Canarischen Tanze gelangen. Ich bemerke hier nur so viel, daß einige Tänzer den auf die 2 Simples folgenden Double abtheilen, indem sie diesen Double, der nur aus 4, durch eben so viele halbe $^2/_4$-Noten dargestellte Tempos besteht, in 8 weiße oder 16 schwarze Noten theilen, und in Folge dessen verschiedene Fußstellungen, Uebergänge und Zierrathen machen, die in die gleiche Cadenz fallen und die gleiche Zeitdauer haben. Solche Theilungen und Fußbewegungen, wenn sie hübsch und schnell ausgeführt werden, benehmen der Pavane das Ernste und Schleppende; überdies pflegt man nach der Pavane gewöhnlich die Gaillarde zu tanzen, die ein schnelleres Tempo hat.

Capriol. Zeigen Sie mir alle diese Passagen und Theilungen.

Arbeau. Ihr Wunsch geht wohl nur dahin, zu wissen, wie man einen Double zerlegt. Die guten, beweglichen und lebhaften Tänzer können so viele und solche Theilungen und Zerlegungen vornehmen, als ihnen beliebt, wenn sie nur immer wieder — wie ich schon bemerkte — in die Cadenz fallen, bereit, die auf den Double folgenden zwei Simples zu machen. Sie werden diese Passagen und Decoupirungen kennen lernen, sobald Sie wissen, wie man die Füße auf verschiedene Art und Weise bewegt, worauf wir bei der Gaillarde zu sprechen kommen. Einstweilen gebe ich Ihnen hier die Musik eines gewöhnlichen niedrigen Tanzes im Dreiviertel-Tact, mit Tambourinbegleitung.

Capriol. Ist es unumgänglich nothwendig, daß bei den Pavanen und niedrigen Tänzen das Tambourin und die Flöte gespielt werden?

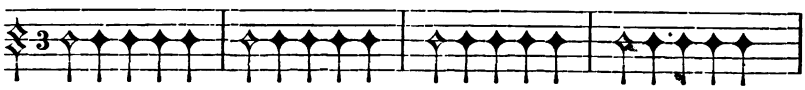
Arbeau. Nein, denn wer wollte kann sie auch auf Geigen, Spinetten, Querflöten mit 9 Löchern, Hoboen und allen Arten von Instrumenten spielen lassen; sogar gesungen können sie werden, doch unterstützt das Tambourin mit seinen Schlägen vorzüglich die verschiedenen Stellungen der Füße, die in den Tänzen vorkommen.

---

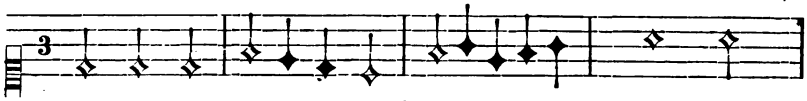
*) Der Passamezo ist ein alter italienischer Tanz von sanftem ruhigem Charakter „passamezo a passando, transeundo, dass man gar sanfft vnd allmählig hereintritt, wenn darnach getantzet wird. Und gleich, wie ein Gaillard (s. d.) fünf tritt hat, vnd daher ein Cinquepas genennet wird: Also hat ein Passamezo kaum halb so viel pass, als ein Gaillard, quasi dicas: mezo passo" (Prätorius, Syntagma Musicum III, 24). Walther's musikalisches Lexikon führt noch an: „Ein Tantz, vor diesem, in Italien, darin man mitten durch das Gemach ging."

Niedriger Tanz (Basse danse) genannt: „Luſt will ich Dir ſpenden", mit den Tacten und Schlägen des Tambourins.

Schläge der Trommel oder des Tambourins.

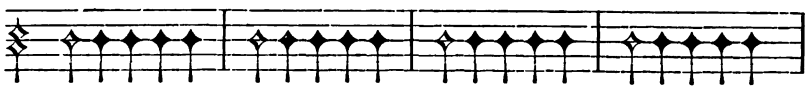


Muſik des niedrigen Tanzes.

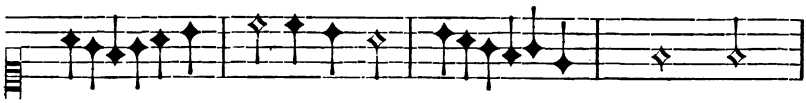


Révérenz.

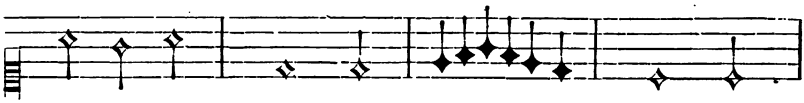
Schläge der Trommel oder des Tambourins.



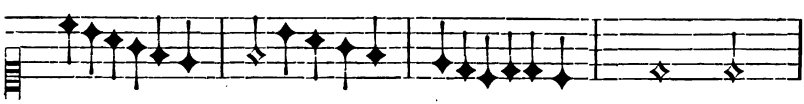
Fortſetzung der Muſik.



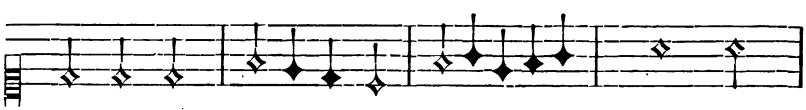
Branle.



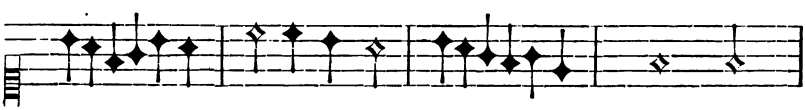
Zwei Simples.



Double.

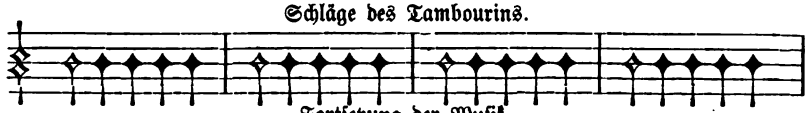


Repriſe.

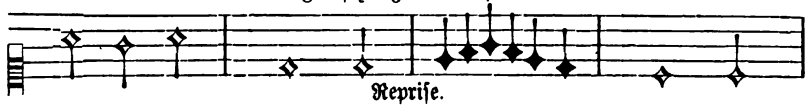


Double.

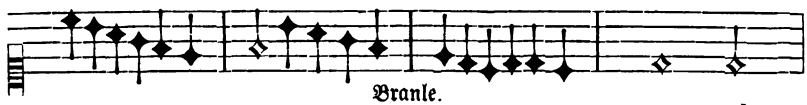
Schläge des Tambourins.



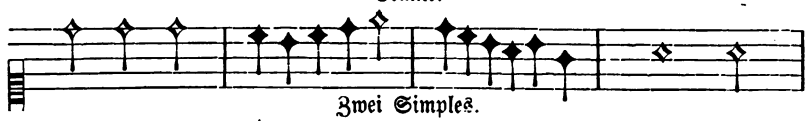
Fortſetzung der Muſik.



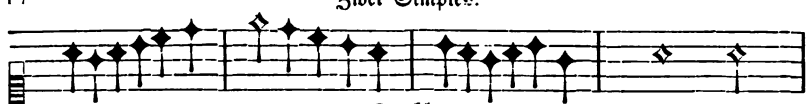
Repriſe.



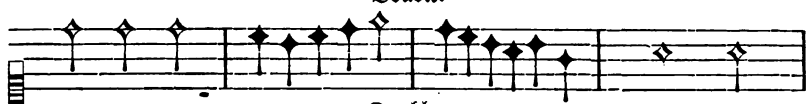
Branle.



Zwei Simples.

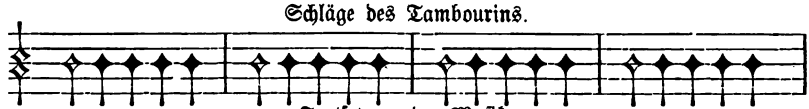


Double.

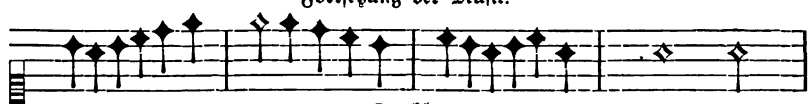


Double.

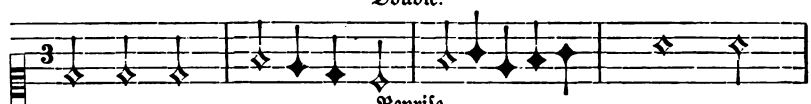
Schläge des Tambourins.



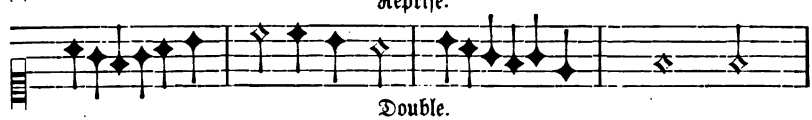
Fortſetzung der Muſik.



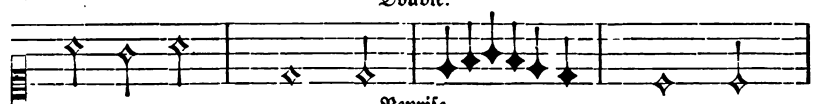
Double.



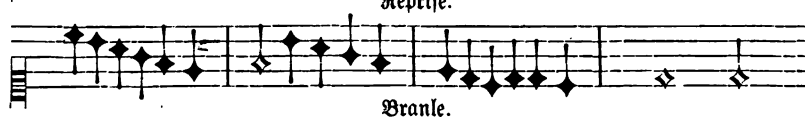
Repriſe.



Double.

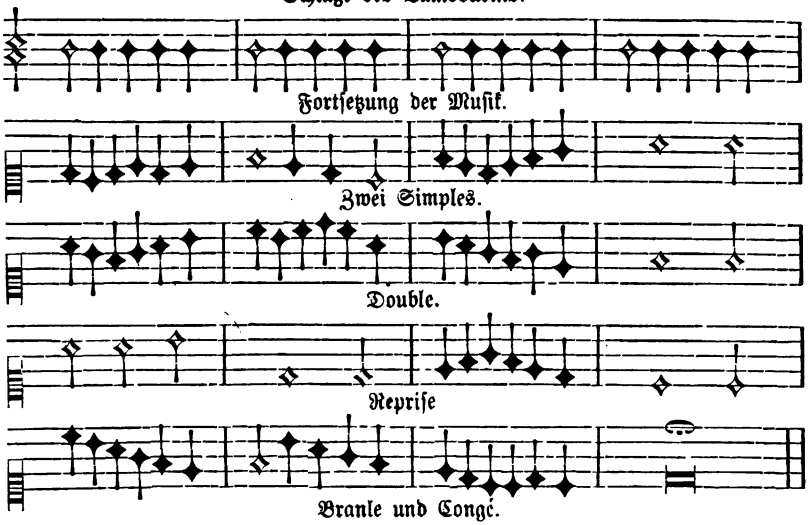


Repriſe.



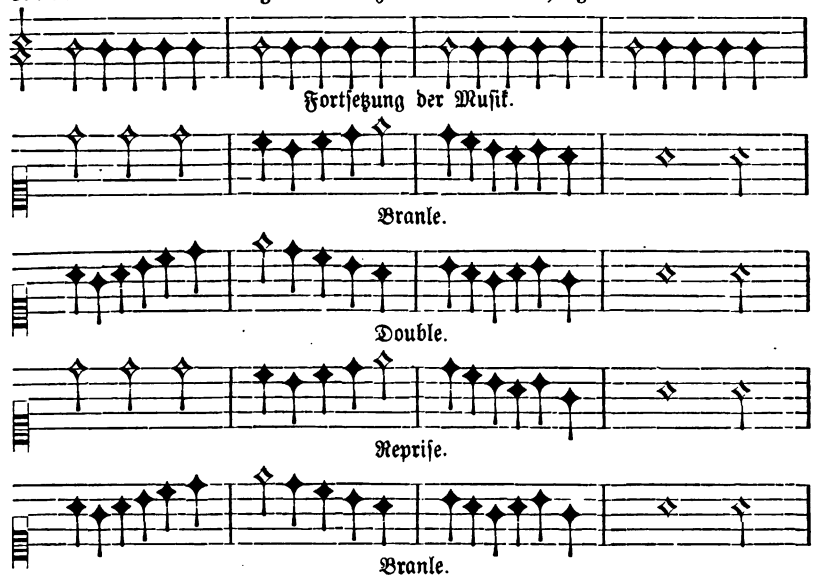
Branle.

Schläge des Tambourins.

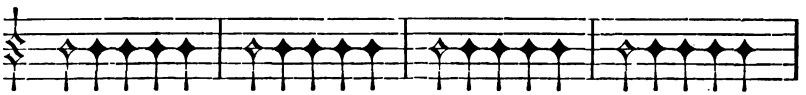


Sobald Sie das letzte Tempo des branle, welcher vor dem congé kommt, hören, wenden Sie den Körper gegen die Tänzerin, um — indem Sie sich verneigend die Mütze abnehmen — sich zu verabschieden, und geleiten die Dame dahin, wo Sie zu tanzen begonnen haben, um nunmehr die Rückkehr des niedrigen Tanzes nach den Tambourinschlägen und den Bewegungen, die hier folgen, zu beginnen.

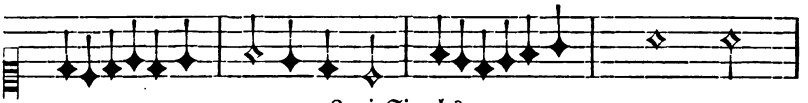
Retour des niedrigen Tanzes mit den Schlägen des Tambourins.



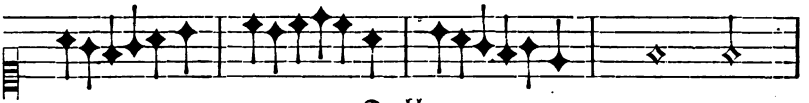
Schläge des Tambourins.



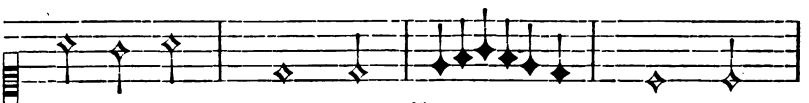
Fortſetzung der Muſik.



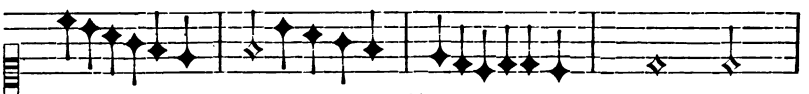
Zwei Simples.



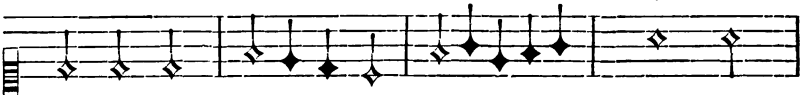
Double.



Double.

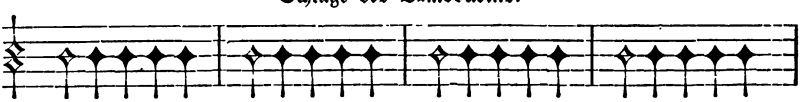


Double.

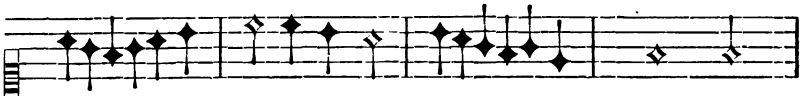


Repriſe.

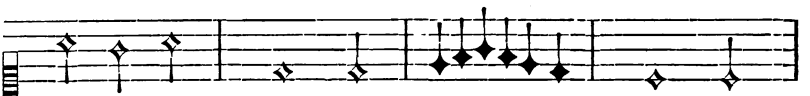
Schläge des Tambourins.



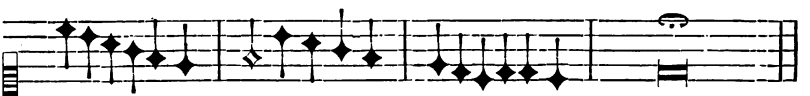
Fortſetzung der Muſik.



Double.



Repriſe.



Branle und Congé.

Capriol. Es wäre mir lieb, wenn Sie mir 5 oder 6 Pavanen und eben so viele niedrige Tänze aufschrieben.

Arbeau. Sie finden deren in genügender Anzahl in den Tanz-Büchern, gedruckt vom verstorbenen Attaignant*), welcher nächst der Kirche des heiligen Cosmus in Paris wohnte, sowie in den Büchern des verstorbenen Meister Nicholas du Chemin*), Drucker in Paris zum Schilde des silbernen Greifen. Sie haben jedoch die niedrigen Tänze, welche im geraden Tact geschrieben sind, in Tripeltact umzusetzen.

Capriol. Wer könnte Sie daran hindern, diese Umsetzung zu machen und selbe mir schriftlich zu geben?

Arbeau. Wenn man die Schritte und Bewegungen einer Pavane und eines gewöhnlichen niedrigen Tanzes weiß, so kann man alle übrigen tanzen; denn wenn sie auch in der Arie verschieden sind, und verschiedenartig gesungen oder gespielt werden, so sind sie doch im Tacte gleich. Es ist mithin Sache der Musiker, mehrere Arten einzuüben, und was Sie betrifft, so müssen Sie wissen, wie man zu tanzen hat, was Ihnen nun leicht sein wird, weil Sie es gelernt und gesehen haben.

Capriol. Sie vergessen, mir von den irregulären niedrigen Tänzen zu sprechen.

Arbeau. Sie haben keine anderen Bewegungsarten, wie die regulären, und unterscheiden sich von diesen nur dadurch, daß sie länger oder kürzer, wohl auch gleich lang sind, aber die Bewegungen in anderer Anordnung erfolgen. Arena hat ein Verzeichniß der irregulären niedrigen Tänze hinterlassen, welches ich jedoch nicht weiter erwähnen will, weil sie kaum mehr getanzt werden, dann auch weil es genügt, wenn ich ihnen 3 davon anführe: einen mit 24 Quatrinen, der zu den längsten gehört, einen mit 14 Quatrinen, als Beispiel der kürzesten, und einen von 20 Quatrinen, wie der gewöhnliche niedrige Tanz.

Verzeichniß der Bewegungen des niedrigen Tanzes (Basse danse), genannt „Tröste mich" (Confortez-moi), von 24 Quaternions, welche 96 Tacte enthalten.

R. b. ss. d. ss. r. b. ss. d. ss. r. b. ss. ddd. ss. r. b. ss. d. ss. r. b. c.

Basse danse, genannt „Toute frelore"), von 14 Quaternions, der 56 Tacte und Tambourinschläge enthält.**

R. b. ss. d. ss. r. b. ss. ddd. ss. r. b. c.

*) Die beiden bedeutendsten pariser Musikverleger des 16. Jahrhunderts. Vom Ersteren befinden sich auf der kgl. Staatsbibliothek in München: „Six Gaillardes et six Pauanes etc. Imprime par Pierre Attaingnāt. Paris 1529. — Neuf basses danses, deux branles, vingt et cinq Pauennes avec quinze Gaillardes etc. Imprime a Paris par Pierre Attaingnāt. 1530.

**) Frelore ist ein aus dem Deutschen verstümmeltes Wort und bedeutet verloren.

Basse danse, genannt „Patience“ (Geduld), enthaltend 20 Quaternions, wie der gewöhnliche niedrige Tanz, welche 80 Tacte und Tambourinschläge geben, und der dennoch irregulär ist.

R. b. ss. d. r. d. ss. r. b. ss. ddd. r. b. ss. d. ss. r. b. c.

Ich habe Ihnen diese drei gerne aufgezeichnet, die Ihnen für alle anderen gelten, auf die Sie jedoch nicht besonderen Bedacht zu nehmen brauchen, weil selbst in früherer Zeit nur wenige dieselben tanzten, höchstens Solche, die es Anderen zuvorthun und zeigen wollten, daß sie ein gutes Gedächtniß besäßen. Damit gelang es ihnen wohl oft genug Diejenigen zu täuschen, die nur den regulären niedrigen Tanz zu tanzen wußten, denn sobald irgend wer mit ihnen tanzen wollte, verlangten sie, daß ein irregulärer niedriger Tanz gespielt werde.

Capriol. Können hierbei mehrere Personen zusammen tanzen?

Arbeau. Sie können, wenn Sie wollen, zwei Damen dazu nehmen; aber es genügt Eine vollkommen, denn das Sprichwort sagt: Mit zweien hat man zu viel. Auch kann sich einem Paar an dem einen Saalende ein anderes am anderen Ende gegenüber stellen, und wenn sich dann beide Paare nähern, tanzt jedes wieder zurück oder führt eine Conversion aus. Was eine Conversion ist, habe ich Ihnen schon früher erklärt.

Capriol. Sie sagten mir, daß man nach dem niedrigen Tanz und dessen Rückkehr (Retour) den Tourdion zu tanzen habe, welcher eine Art Gaillarde sei, und verschoben die Erklärung des Tourdion's bis Sie zur Gaillarde gelangen würden.

Arbeau. Heutzutage pflegt man in den Städten die Gaillarde*) sehr stürmisch zu tanzen, und begnügt sich die fünf Pas und einige Passagen ohne jede Eintheilung oder Ordnung zu machen, wenn nur die Cadenzen eingehalten werden; es sind infolge dessen viele der besten und schönsten Passagen in Vergessenheit gekommen und verlernt worden. Früher

*) Gagliarda quasi Valiarda vom lateinischen validus, stark (Walther, Musikal. Lex.), italienischen und zwar, wie man glaubt (nach Brossard und Rousseau), römischen Ursprungs, und deshalb früher Romaneska genannt. Er hatte ein fröhliches, kräftiges und straffes Wesen, und „weil demnach der Gaillard mit gerabigkeit vnd guter Disposition mehr, als andere Täntze muß verrichtet werden, als hat er ohne zweiffel den Namen daher bekommen.“ (Prätorius, Syntagma Musicum III, 24). Er stand im Dreivierteltact, wurde mit fünf Schritten getanzt, daher ein Cinque pas genannt, und hatte, wie die Pavane, drei Reprisen von je vier, acht oder zwölf Tacten, aber nicht weniger oder mehr. Wie manche der älteren Tänze diente auch er sowohl zum Singen als zum Tanzen, „do bisweilen amorosische Texte darunter gesetzt seyn, welche sie in Mascaraden selbst singen, vnd zugleich tantzen, obgleich keine Instrumenta darbey vorhanden“ (Prätorius, a. a. O.).

tanzte man sie mit weit mehr Achtsamkeit; denn nachdem der Tänzer mit seiner Dame sich am Saalende aufgestellt hatte, machten sie nach der Reverenz einen oder zwei Rundgänge im Saale, einfach gehend; sodann ließ der Tänzer das Fräulein los, welches seinerseits tanzend an den Ort der ersten Aufstellung zurückkehrte und hier verblieb, während der Tänzer ihr folgte, sich vor sie stellte und da mehrere Passagen ausführte, indem er sich dabei nach Belieben bald rechts, bald links wendete. Hierauf schritt die Tänzerin an's andere Saalende, wohin ihr nun der Herr tanzend folgte, um vor ihr wieder einige andere Passagen zu machen. Dieses Hin- und Hergehen wurde einige Zeit fortgesetzt, wobei der Tänzer stets neue Passagen ausführte, so viel er deren nur immer wußte — bis die Spielleute aufhörten. Sobald dies geschehen, machte der Tänzer seine Verbeugung, reichte der Dame die Hand, indem er ihr dankte, und geleitete sie an den Ort zurück, von dem er sie abgeholt hatte.

Capriol. Diese Art zu tanzen ist jedenfalls hübscher, als ohne jede Eintheilung, wie man es gewöhnlich sieht; denn meistens kehrt der Tänzer der Dame den Rücken zu, oder, was eben so schlecht ist, diese wendet jenem den Rücken, während er irgend eine Passage ausführt.

Arbeau. Seit einiger Zeit tanzt man die Gaillarde in einer Weise, welche Lyonnaise heißt, bei welcher der Tänzer seinen Platz einem anderen überläßt, seiner Tänzerin congé macht, und sich zurückzieht. Nachdem die Tänzerin nun nach seinem Weggehen eine Weile allein den Tanz fortgesetzt hat, wählt sie sich einen anderen Partner, den sie nun ihrerseits, nachdem sie mit einander getanzt, verläßt, und sich zurückzieht. Diesen Wechsel setzt man fort, so lange die Gaillarde gespielt wird.

Capriol. Wenn nicht genug Tänzerinnen oder Tänzer zugegen sind, kann man auch solche wiederwählen, die schon getanzt haben?

Arbeau. Das können Sie. Aber man hat diese Manier eingeführt, um alle anwesenden Damen am Tanze theilnehmen zu lassen und jenem schlechten Brauche zu begegnen, den Einige üben, indem sie nur immer mit jenen tanzen, die ihnen gefallen; während auf diese Weise auch die minder hübschen zum Tanzen kommen.

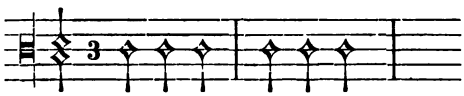
Capriol. Was für Bewegungen hat man bei der Gaillarde zu machen?

Arbeau. Die Gaillarde nennt man deswegen so, weil man lustig und aufgeräumt sein muß, um sie zu tanzen; und wie immer man auch das Tempo verlangsamt, so sind die Bewegungen dabei doch noch frei und frisch. Ein großer, hochgewachsener Mann muß sie langsamer tanzen, als ein kleiner, weil er schon mehr Zeit braucht, die Pas aus-

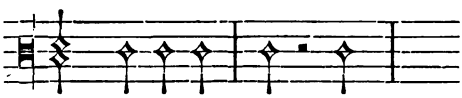
zuführen, die Füße zu werfen und zurückzuziehen, als dieser. Zur Gaillarde gehört auch der Tourdion, der, wie Sie bereits wissen, nach der Rückkehr des niedrigen Tanzes getanzt wird; doch tanzt man den Tourdion ein wenig ruhiger und mit minder heftigen Geberden und Actionen.

Capriol. Welche Bewegungen gehören zur Gaillarde und dem Tourdion?

Arbeau. Die Gaillarde sollte sechs Fußstellungen enthalten, weil sie aus sechs weißen Noten, die in zwei $^3/_4$-Tacten gespielt werden, besteht, wie folgt:



Sie enthält jedoch nur fünf Fußstellungen, weil die fünfte oder vorletzte Note weggelassen wird, wie Sie es hier sehen, wo sie fehlt:



Capriol. Dies ist also der Grund, weshalb ich immer sagen höre, daß der Tänzer der Gaillarde vor Allem die fünf Pas kennen muß. Aber wie macht man diese Pas oder Assiettes?

Arbeau. Man hat mehrere Stellungen, aus deren Combinationen die verschiedenen Passagen gebildet werden; und für diese wieder hat man Bezeichnungen erfunden, mit deren Buchstaben die Bewegungen angedeutet werden, aus denen der Tanz besteht.

Capriol. Sie haben mir diese schon früher genannt; sind es nicht Reverenz, Branle, zwei Simples, Double und Reprise, die Sie durch die Buchstaben R b ss d und r darstellten?

Arbeau. Die Assietten der Gaillarde und des Tourdion's sind andere, wie Sie bald hören werden, und nicht ohne Grund, weil die Gänge und Bewegungen der Pavane und des niedrigen Tanzes langsam und feierlich, diejenigen aber der Gaillarde und des Tourdion's schnell und leicht auszuführen sind, weshalb junge Leute Ihres Alters für dieselben bessere Befähigung haben, als alte Männer, wie ich. Damit Sie die Sache richtiger verstehen lernen, werde ich Ihnen die Figuren, mit den Namen dessen was sie vorstellen sollen, geben, falls Sie es wünschen und für nothwendig halten.

Capriol. Ich bitte, machen Sie wie Sie glauben, daß es am Besten ist, damit ich das, was Sie mir zeigen wollen, leicht verstehe und

erlerne; auch unterlaſſen Sie ja nicht mir die Figuren zu geben, denn dieſelben fördern das Verſtändniß weſentlich und unterſtützen das Gedächtniß.

Arbeau. Zum Beginn einer Gaillarde müſſen wir alſo annehmen, daß der Tänzer, ſeine Dame an der Hand, dieſer die Reverenz macht, ſobald die Muſiker zu ſpielen beginnen, und ſich nach dieſer Reverenz in eine ſchöne und angemeſſene Stellung verſetzt. Um die Reverenz zu machen, hält man den linken Fuß feſt am Boden, biegt das rechte Knie und zieht die Spitze der Zehen des rechten Fußes hinter den linken Fuß; ſodann nimmt man die Mütze oder den Hut ab, und grüßt ſeine Tänzerin, wie auch die ganze Geſellſchaft, wie Sie hier ſehen:

Reverenz.

Iſt die Reverenz ſolcherart gemacht, ſo richten Sie wieder den Körper gerade, ſetzen die Kopfbedeckung auf, ſtellen den rechten Fuß neben den linken und ſchließen beide Beine aneinander. Unter anſtändiger Haltung und Stellung iſt alſo zu verſtehen, daß die beiden Füße derart gehalten werden, daß einer neben dem andern ſteht, wie Sie es in der nächſten Figur ſehen, wo die Zehen derſelben in gerader Linie gehalten ſind, und den Körper des Tänzers gleichmäßig tragen.

Geſchloſſene Füße.

Wenn eine der Sohlen ganz am Boden ſteht, und allein die Schwere des Körpers trägt, der Abſatz des andern Fußes ſich an dieſe ſchließt, und die Spitze ſchräge auswärts ſteht, ſo nennt man dieſe Stellung „ſchräg geſchloſſene Füße". Es giebt zwei Arten derſelben, nemlich: „rechter Fuß ſchräg angeſchloſſen", wenn der rechte Fuß ſchräge gehalten wird und die Schwere des Körpers auf dem linken Fuße ruht, und „linker Fuß ſchräge angeſchloſſen", wenn der linke Fuß ſchräge ſteht, und auf den rechten die Schwere des Körpers übertragen iſt.

Capriol. Sie beſtimmen dieſe ſchiefe Stellung nicht genauer, und ich frage nicht ohne Grund danach, weil die Geometer der Anſicht ſind, daß zwiſchen den Linien der Winkelſchenkel eine Unzahl ſchräger Linien enthalten ſein können.

Arbeau. Das Maß dieſer Schrägheit bleibt der Willkür des Tanzenden anheim geſtellt, und er kann, wenn es ihm gefällt, den ruhenden Fuß im rechten Winkel gegen den Stützenden ſtellen, oder wo er ſonſt will, in die Mitte, im ſpitzen Winkel, nur nicht ganz die Spitzen aneinandergeſchloſſen. Denn den Schenkel des rechten Winkel's zu überſchreiten geſtattet natürlicherweiſe die Biegung des Beines nicht. Hier haben Sie die Figuren, welche die Bewegung der „ſchräge angeſchloſſenen Füße" darſtellen.

Rechter Fuß ſchräge angeſchloſſen.

Linker Fuß ſchräge angeſchloſſen.

Hieraus entnehmen Sie, daß das Gegentheil der geſchloſſenen Füße die abſtehenden Füße ſind, was dann ſtattfindet, wenn beide Füße den Boden berühren und gleichmäßig das Gewicht des Körpers tragen, aber, ſtatt aneinandergeſchloſſen zu ſein, in angemeſſener Weite von einander abſtehen, nur nicht übermäßig und gezwungen, wie der die Sonne darſtellende Koloß von Rhodus. Dieſer Koloß hatte die Füße ſo weit auseinandergeſpreizt, als es nur immer möglich und zuläſſig war, dergeſtalt, daß die Schiffe leicht dazwiſchen durchfahren konnten.

Caprıol. Ich verſtehe wohl, was Sie unter „abſtehende Füße" meinen, nemlich, daß ſie nicht zu weit von einander und nicht zu ſehr im Winkel gehalten werden, und doch auch nicht ſo wenig, als wären ſie geſchloſſen.

Geöffnete Füße.

Arbeau. Dieſe Bewegung und Stellung der „geöffneten Füße" findet auch ſtatt, wenn die Schwere des Körpers auf einem Fuße ruht, und der andere ſchräge geſtellt iſt, was ebenfalls auf zweierlei Art geſchehen kann, nemlich: wenn die Füße geöffnet ſind und der rechte Fuß ſchräge geſetzt, ruht, während der linke Fuß die Schwere des Körpers trägt, was man „rechter Fuß ſchräge geöffnet" nennt; ruht der linke Fuß ſchräge abſtehend, während der rechte den Körper trägt, ſo heißt dies „linker Fuß ſchräge geöffnet".

Rechter Fuß ſchräge geöffnet.

Linker Fuß ſchräge geöffnet.

Capriol. Sie haben mir bis jetzt sechs Bewegungen und Stellungen genannt, welche finden Sie am entsprechendsten?

Arbeau. Eine von denen, wo der Fuß schräge gesetzt wird, scheint mir am schönsten, denn wir sehen auch an den Medaillons und antiken Statuen, daß die Monopoden künstlicher und gefälliger aussehen. Die ganz geschlossenen sowie die steif und direct geöffneten Füße gelten als weibisch; und wie es einem Mädchen nicht wohl ansteht, eine männliche Haltung und Stellung anzunehmen, so geziemt auch dem Manne keine weibische. Sie können das bei der Reverenz am besten beobachten, denn während die Herren den zu kreuzenden Fuß rasch nach rückwärts bringen, beugen die Damen leicht die Kniee und erheben sich auch wieder so. Da ich eben wieder die Reverenz erwähne, so will ich Ihnen nebenbei mittheilen, daß es gewisse Begrüßungs-Reverenzen giebt, die zu Beginn, am Ende, auch öfters während des Tages gemacht, jedoch nicht zu den Bewegungen der Gaillarde gerechnet werden; dagegen sind zwei passagère oder flüchtige Reverenzen den letzteren beizuzählen.

Capriol. Welcher Unterschied besteht zwischen den passagèren und Begrüßungs-Reverenzen?

Arbeau. Bei der flüchtigen Reverenz nimmt man die Mütze oder den Hut nicht ab, und obschon sie ebenso gemacht wird, wie jene, indem sich das Knie abbiegt und der Fuß nach rückwärts gesetzt wird, so geschieht sie in kürzerer Zeit, wie Sie später hören werden. Es giebt deren zwei: die eine, wenn der linke Fuß den Körper trägt und der rechte nach rückwärts gekreuzt wird, heißt „passagère Reverenz rechts", — die andere, entgegengesetzte „passagère Reverenz links".

Passagère Reverenz rechts.

Passagère Reverenz links.

Die Aufzählung der verschiedenen Pas und Bewegungen fortsetzend, erwähne ich weiter, daß es eine Bewegung giebt, welche „Füße gekreuzt" heißt, wenn nemlich der eine Fuß den Körper stützt und im selben

Augenblick der andere Fuß vor deſſen Schienbein gekreuzt wird. Auch hier ſind zwei Arten zu unterſcheiden, nemlich wenn der linke Fuß den Körper ſtützt und der rechte frei vor dem linken ſich kreuzt, ſo heißt dies „rechte Fußkreuzung“ — umgekehrt „linke Fußkreuzung“.

Rechte Fußkreuzung.

Linke Fußkreuzung.

Capriol. Wir haben nun ſchon eine ziemliche Reihe von Geberden und Bewegungen kennen gelernt.

Arbeau. Es drängt Sie, wie ich merke, zu den fünf Pas zu gelangen; aber es hilft nichts, vorerſt müſſen Sie geduldig anhören, wie alle Bewegungen zu machen ſind. Sie wiſſen ja, daß beim Erlernen der Grammatik der Schüler zum Beginn eine große Zahl von Haupt- und Zeitwörtern und anderen Redetheilen ſich anzueignen hat, und dann erſt lernt, dieſe gehörig miteinander zu verbinden. So iſt es auch in der Tanzkunſt, wo Sie anfänglich verſchiedene eigenthümliche Bewegungen kennen lernen müſſen, um dann aus den Combinationen, die Sie in den Verzeichniſſen und Beſchreibungen finden, das Ganze zu erlernen.

Capriol. Kann ich dieſe Zuſammenſtellungen und Verbindungen nicht nach meinem Belieben machen, wenn ich die einzelnen Bewegungen weiß?

Arbeau. Wohl könnten Sie das; aber es wäre damit nicht genug, ſondern Sie müßten dieſelben auch anderen guten Tänzern beibringen. Es iſt daher weit beſſer, ſich viele ſchon bekannte und Allen geläufige Paſſagen anzueignen, denn einige derſelben haben eine Anmuth, die anderen wieder ganz fehlt.

Capriol. Fahren Sie gefälligſt mit den übrigen Bewegungen fort.

Arbeau. Zuweilen macht man mit dem einen Fuß einen halben Schritt und ſtützt den Körper auf dieſen Fuß, während man den anderen Fuß auf dem Ballen ſchleifend an den erſten heranzieht. Das nennt man

„Fuß markiren"; nemlich „rechten Fuß markiren", wenn der Ballen des rechten Fußes ſchleift; „linken Fuß markiren", wenn umgekehrt.

Rechten Fuß markiren.

Linken Fuß markiren.

Geht man dagegen auf dem Abſatz des einen Fußes, nachdem der andere einen halben Schritt gemacht, und man auf ihn die Schwere des Körpers übertragen hat, ſo nennt man eine ſolche Bewegung „rechten Abſatz markiren", wenn der rechte, und „linken Abſatz markiren", wenn der linke Abſatz nachgezogen wird.

Rechten Abſatz markiren.

Linken Abſatz markiren.

Capriol. Die Benennung für dieſe letzte Bewegung iſt gut gewählt, aber bei der vorhergehenden ſcheint mir, daß es richtiger heißen müßte „Zehen markiren" und nicht „Füße markiren".

Arbeau. Allerdings haben Sie Recht, und können Sie, falls es Ihnen beliebt, dieſe Benennung gebrauchen; ich habe aber dieſe gewählt, weil ſie beſſer klingt.

Capriol. Die Polen gehen, wie ich vernommen, gewöhnlich auf den Fußspitzen.

Arbeau. Das kommt von dem Pantoffelholz oder der Eisenschiene, welche sie in ihren Schuhen tragen, daß sie nicht so leicht und frei sich bewegen können, wie wir; und wenn Sie es recht überlegen, so werden Sie finden, daß alle Thiere (wenige Arten ausgenommen) auf diese Weise gehen. Auch erscheinen die Polen aus diesem Grunde um zwei bis drei Finger größer, als sie wirklich sind. — Um auf die Bewegungen der Gaillarde zurückzukommen muß ich noch bemerken, daß es eine gewisse Bewegung und Fußstellung giebt, welche „Fußstoß" oder „Grue" genannt wird, und die darin besteht, daß man den einen Fuß vorwärts setzt, und damit den Körper stützt, während der andere so erhoben wird, als wenn man Jemandem einen Fußtritt versetzen wollte. Davon giebt es ebenfalls zwei Arten, nemlich rechter Fuß erhoben heißt „rechte Grue", linker Fuß erhoben „linke Grue".

Zuweilen wird der Fuß nur wenig vom Boden erhoben, und nur sehr wenig nach vorne gestreckt, und heißt dies dann, je nach dem betreffenden Fuß, welcher erhoben wird, „rechter Fuß erhoben" oder „linker Fuß erhoben". Hier finden Sie die beiden zuletztgenannten Bewegungen nur in einer Figur dargestellt, weshalb Sie zu beachten haben, daß, wo im Buche bei den Tabulaturen „Fuß erhoben" vorkommt, diese Bewegung fast schleifend und so leichthin gemacht wird, wie es eine Dame thun würde. Wo Sie hingegen eine „Grue" angegeben finden, ist der Fuß hoch und ganz keck zu erheben. Mit den zuerst genannten Pas und Bewegungen wird der Tourdion getanzt.

Capriol. Diese Ihre Bemerkungen will ich stets im Auge behalten, sowie mich auch des Grundes erinnern, den Sie mir früher dafür genannt haben; denn beim Tourdion hält man die Tänzerin stets bei der Hand, und wer dann so derb tanzen möchte, würde der Dame sehr beschwerlich fallen.

Arbeau. Heutzutage haben die Tänzer nicht mehr diese zarten Rücksichten für die Tänzerinnen bei den Volten und ähnlichen ausgelassenen und unzüchtigen Tänzen, die man in Schwung gebracht hat; man läßt dabei die Damen solche Sprünge machen, daß sie nur zu oft die nackten Kniee zeigen, wenn sie nicht mit der Hand die Kleider niederhalten, um dies zu verhüten.

Capriol. Diese Mode scheint mir weder schön, noch anständig, außer man tanzt mit einem derben Stubenmädchen.

Arbeau. Ich werde nicht ermangeln, Ihnen später die Tabelle zu machen, um diesen Tanz zu lernen; einstweilen gebe ich hier die Figuren zur „Grue" und zum „Fuß erheben".

Rechte Grue oder rechter Fuß in der Luft.

Linke Grue oder linker Fuß in der Luft.

Eine „Grue" wird zuweilen gemacht, und entsteht dann, wenn der Tänzer einen kleinen Schritt vorwärts macht, den einen Fuß an die Stelle des andern setzt, und diesen anderen nach vorwärts erhebt. Diese Bewegung nennt man Entretaille (das Uebertreten mit vorgesetztem Fuße), und giebt es davon, wie von der Grue, ebenfalls zwei Arten, nemlich das Uebertreten mit dem linken Fuße, woraus rechte Grue entsteht, und das Uebertreten mit dem rechten, woraus linke Grue entsteht.

Capriol. Ich verstehe das ganz wohl, es bleibt immer dieselbe Bewegung, nur daß sie mit der Entretaille beginnt.

Arbeau. Das Entgegengesetzte der Grue entsteht, wenn der Tänzer, um seinen Körper zu stützen, den einen Fuß etwas vorwärts setzt (halben Schritt), und dann den anderen nach rückwärts erhebt; eine solche Bewegung heißt Ruade (Ausschlagen), nemlich Ruade rechts, wenn der rechte Fuß rückwärts erhoben wird, und Ruade links, wenn dies mit dem linken geschieht.

Ruade rechts.

Ruade links.

Wird der eine Fuß seitwärts des anderen erhoben, und nicht nach vorwärts gestreckt, wie bei der Grue, oder nach hinten, wie bei der

Ruade, ſo nennt man das Ru de vache (Ausſchlagen wie die Kuh!), weil die Kühe auf dieſe Weiſe ausſchlagen, und nicht nach hinten wie die Pferde. Auch davon giebt es zwei Arten, nemlich wenn der linke Fuß vorgeſetzt wird, um den Körper zu ſtützen, und der rechte Fuß ſich erhebt, heißt es Ru de vache rechts, und umgekehrt links.

Capriol. Die Ru de vache wird wohl kaum gebraucht, wie ich glaube.

Arbeau. In der That kommt ſie faſt gar nicht vor; ich habe aber doch gemeint, ſie anführen zu ſollen, um keine einzige der bei der Gaillarde vorkommenden Bewegungen zu übergehen; auch dienen dieſe Bewegungen nicht zur Gaillarde allein, ſondern auch zu anderen Tänzen, von denen wir ſpäterhin ſprechen werden.

Capriol. Gewiß; — damit iſt Alles, was vorher zu wiſſen nöthig iſt, dann bereits geſchehen, wenn wir zu jenen Tänzen gelangen.

Arbeau. Es werden nur einige Beſchränkungen eintreten.

Capriol. Welche ſind dieſe?

Arbeau. Ich werde davon ſprechen, wenn wir ſo weit gekommen ſein werden. Für jetzt gebe ich Ihnen die Figuren der beiden Ru de vache, von denen ich ſoeben geredet habe.

Ru de vache rechts.

Ru de vache links.

Wenn von den beiden Füßen der eine vor dem anderen ſteht, und beide den Körper gleichmäßig unterſtützen oder tragen, ſo nennt man dies „Stellung" oder „Poſtur" (Poſitur), mit welcher gewöhnlich die Cadenz eingeleitet wird. Man macht ſie auf zwei Arten, nemlich wenn der rechte Fuß vorne ſteht, heißt ſie „rechte Poſitur", wenn der linke voran iſt, „linke Poſitur". Hierbei muß ich noch kurz bemerken, daß dieſe Poſituren gefälliger und hübſcher ſind, wenn der rückwärts ſtehende Fuß etwas früher, als der vorwärts ſtehende, den Boden berührt,

ſtatt beide zugleich, was ausſieht, als wenn man einen Haferſack auf den Boden abladen würde. (!)

Rechte Poſitur.

Linke Poſitur.

Capriol. Ich habe bemerkt, daß bei allen bisher genannten Bewegungen immer der eine oder auch beide Füße auf dem Boden bleiben.

Arbeau. So iſt es. Jene, die nur mit einem Fuße den Boden berühren, ſind luſtiger, beweglicher, als andere. Es giebt aber eine Bewegung, bei der beide Füße zugleich in die Luft ſich erheben, was Sprung heißt, und noch weit ſchöner iſt. Man hat zwei Arten Sprünge, nemlich großer und kleiner Sprung. Was den letztern anbelangt, ſo gehört er zu den Bewegungen, die in der Tabulatur nicht mit einer beſonderen Note bezeichnet werden.

Capriol. Ich verſtehe nicht, was Sie damit ſagen wollen.

Arbeau. Denken Sie ſich, daß Sie mit geſchloſſenen Füßen ſtehen; wenn nun die Tabulatur eine „rechte Grue" vorſchreibt, wie werden Sie dieſelbe machen?

Capriol. Ich werde die Schwere des Körpers auf den linken Fuß übertragen und den rechten nach vorwärts aufheben.

Arbeau. Dieſe „Grue" wäre zwar ziemlich gut, ſie würde indeſſen aber nicht beſonders hübſch ſein, weshalb man den linken Fuß, ſtatt ihn am Boden zu laſſen, erhebt und neuerdings ſetzt, was mittelſt eines kleinen Sprung's des linken Fußes geſchieht; im ſelben Augenblick aber erhebt man den rechten Fuß nach vorne. Nun werden Sie begreifen, daß der kleine Sprung, wie ich geſagt, ein Theil der ganzen Bewegung der „Grue" iſt. Der kleine Sprung wird überhaupt bei allen jenen Bewegungen und Pas angewendet, wo ein Fuß zu erheben iſt, auch dort, wo, wie ich bemerkte, die Füße mittelſt kurzer Schritte verſetzt oder neu geſtellt werden. Deshalb werde ich, wenn ich Ihnen die Tabulatur der Gaillarde gebe, des kleinen Sprunges nicht beſonders erwähnen, ſon-

dern nur die betreffenden Pas und Bewegungen anführen, in denen er ſchon inbegriffen iſt.

Capriol. Was iſt der große Sprung?

Arbeau. Dieſer iſt eine Bewegung für ſich, die der Cadenz voran geht, und in der Tabulatur der Gaillarde durch eine Pauſe bezeichnet wird, welche die Stelle einer der ſechs weißen Noten des Tripeltactes einnimmt, aus denen die Gaillarde beſteht; mithin hat der große Sprung die gleiche Zeitdauer, wie jede der anderen fünf Pas und Bewegungen.

Capriol. Innerhalb des Zeitmaßes der fünf Pas hat man alſo vier Bewegungen, einen großen Sprung, und dann die Poſitur zu machen.

Arbeau. Ganz richtig, wenn eine Cadenz zu machen iſt, was die Muſiker Clausulam nennen; es giebt ſo geſchickte Tänzer, die, während ſie den großen Sprung vollführen, noch die Füße in der Luft hin und her bewegen (battiren), was man „Capriole" nennt, wie Sie in der nachſtehenden Figur ſehen. Man muß jedoch die „Capriole" ſo geſchickt machen, daß man genau in die Poſitur fällt, die gewöhnlich auf den großen Sprung folgt, und womit die Cadenz eintritt.

Capriole.

Capriol. Ich will die „Capriole" ſchon deshalb gerne erlernen, weil ſie denſelben Namen führt, wie ich. Was verſtehen Sie aber unter Cadenz?

Arbeau. Die Cadenz iſt nichts anderes, als ein großer Sprung mit darauf folgender Poſitur. Und gleich wie in der Muſik die Muſikanten, nachdem ſie den vorletzten Accord geſpielt haben, eine kurze Pauſe aushalten, und ſodann den letzten Accord als ſanftes und harmoniſches Ende ſpielen, ſo iſt der große Sprung quaſi ein Schweigen der Füße und Aufhören der Bewegungen, und damit erſcheint die darauf folgende Poſitur gefälliger und angenehmer. Ueberdem begreifen Sie, daß, wenn

dieſer Sprung nicht wäre, der Tänzer auf eine jede der ſechs weißen Noten der Gaillarde eine Bewegung zu machen hätte, mithin deren ſechs entſtünden, weshalb auch die Cadenz immer auf dieſelbe Seite fallen müßte; in Folge des Sprunges aber wird dies vermieden, indem dadurch die Zahl der Bewegungen und Pas ungerade wird, mithin die Cadenz einmal auf die eine, dann auf die andere Seite fällt.

Capriol. Worin beſtünde die Unzukömmlichkeit, wenn die Cadenz immer auf dieſelbe Seite fiele?

Arbeau. Wiſſen Sie denn nicht, daß die Abwechslung ergötzt, und daſſelbe Ding, wiederholt, langweilig wird? Daher das bekannte Sprichwort: Crambe repetitia: Ridetur chorda qui semper oberrat eadem.

Capriol. Wird die Cadenz immer auf der ſechſten weißen Note gemacht?

Arbeau. Gewöhnlich, ſogar meiſtens; doch gehören dazu noch einige Bemerkungen, die ich indeſſen erſt dann mittheilen werde, wenn wir ſie brauchen. Hier nur ſoviel, daß der Tänzer 6 Aſſietten und Fußbewegungen auf alle 6 Noten zu vollführen hat, mit der Cadenz bis zur 12. Note zögert, und den Sprung auf die 11. verlegt, wodurch alſo die Paſſage aus 11 Pas beſtehen wird. Der Tänzer kann aber auch, wenn er will, die Cadenz bis zur 18. Note hinausſchieben, und die Pauſe für den Sprung auf die 17. Note verlegen, wonach die Paſſage aus 17 Pas beſteht; er kann die Cadenz ſogar auf die 24., 30., 36. Note hinausſchieben, und damit Paſſagen von 23, 29 und 35 Pas erzielen. Aber ich kann Ihnen nicht dazu rathen, hiervon Gebrauch zu machen, denn die Zuſchauer könnten ſich langweilen, ſo lange auf die Cadenz warten zu müſſen, und würden Sie für verrückt halten, und in der That könnte Sie das Gedächtniß bei ſo langen Paſſagen im Stiche laſſen.

Capriol. Sind dies nun alle Aſſietten und Bewegungen, die in der Gaillarde vorkommen?

Arbeau. Bisher ſind mir nur dieſe eingefallen; ſollten Sie bei guten Tänzern noch andere wahrnehmen, ſo ſchreiben Sie dieſelben auf, und geben Sie ihnen beliebige Namen.

Capriol. Da ſtehe ich nun, die Tänzerin an der Hand, die Reverenz gemacht, den Hut wieder aufgeſetzt, und in einer anſtandsvollen Stellung; womit muß ich beginnen?

Arbeau. Sie haben jene Pas und Bewegungen zu machen, wie Sie ſolche aus der Tabulatur, die ich Ihnen geben werde, gelernt haben. Ich rathe Ihnen jedoch, dabei fein beſcheiden zu ſein, d. h. am Boden zu tanzen, die fünf Pas auszuführen, als wenn Sie den Tourdion

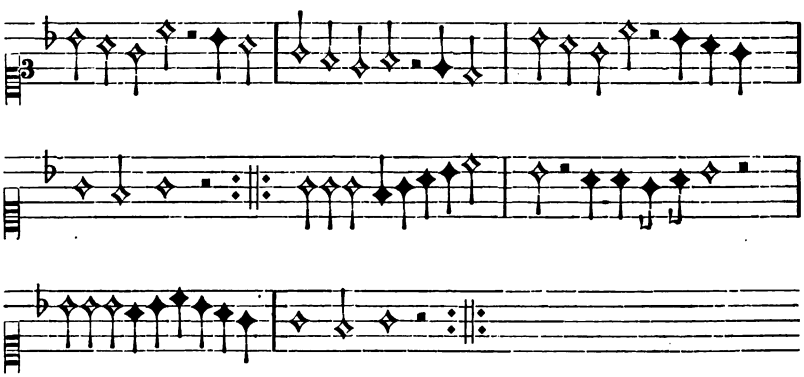
tanzen wollten, und außerdem mit der Tänzerin eine Tour durch den Saal zu machen; dann, wenn Sie im Zuge sind, sich von ihr zu verabschieden (congé), sie allein tanzen zu lassen, während Sie Ihre fünf Pas nun höher ausführen, bis Sie sich wieder vor ihr befinden. Sodann machen Sie mit Lebhaftigkeit solche Passagen, wie sie Ihnen gutdünken; denn wollten Sie gleich von Anbeginn zu lebhaft springen und tanzen, so würden Sie die Sache verkehrt angreifen.

Capriol. Ich habe Viele gesehen, die ihren Körper zu sehr überspannten und anstrengten, ehe sie zu gehen und zu tanzen begannen.

Arbeau. Ich kann dies nicht billigen, denn die Betreffenden machen sich dessen schuldig, was ihnen der Dichter vorwirft mit den Worten: Quid dignum tanto feret hic promissor biatu.

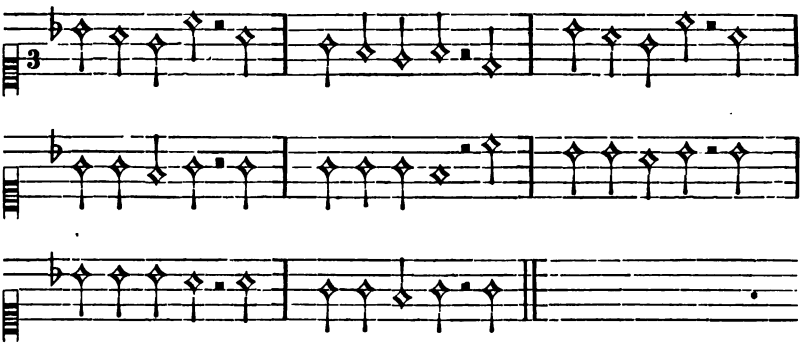
Capriol. Geben Sie mir nun zuerst die Musik zum Tourdion, sodann die zur Gaillarde.

Arbeau. Die Musik zum Tourdion und zur Gaillarde ist eine und dieselbe, und der Unterschied zwischen beiden besteht nur darin, daß man den ersteren ganz niedrig auf dem Boden tanzt, ziemlich rasch und kurz, während man die Gaillarde höher und in langsamerem Tempo ausführt. Sie thun indessen gut, die Musik eines Tourdion's zu verlangen; denn wenn der Tänzer die Arien kennt, und sie in Gedanken mit den Musikern singt, so wird er sie gewiß gut tanzen. Die nachfolgende Musik mögen Sie als Muster des Tourdion's nehmen, von denen es eine Unzahl giebt.



Capriol. Ich verstehe diese Musik ganz gut, bemerke aber die Cadenzen nicht, von denen Sie gesprochen haben.

Arbeau. Die Grenzen der Cadenzen habe ich durch senkrechte Linien angezeigt, welche Sie selbst, wie folgt, reduciren können.



Capriol. Nun verſtehe ich es weit beſſer als vorher; ich brauche nur noch zu wiſſen, welche Bewegungen ich zu vollführen habe.

Arbeau Als 1. Pas und während der 1. kleinen weißen Note machen Sie „linken Fuß erheben".

Als 2. Pas und während der 2. kleinen weißen Note machen Sie „rechten Fuß erheben".

Als 3. Pas und während der 3. kleinen weißen Note machen Sie „linken Fuß erheben".

Als 4. Pas und während der 4. kleinen weißen Note machen Sie „rechten Fuß erheben".

Auf die, die Stelle einer kleinen weißen Note einnehmende, Pauſe machen Sie einen mittleren Sprung, in Anbetracht daß es ein Tourdion iſt, den Sie tanzen.

Als fünften Pas, und auf die kleine weiße Note, machen Sie „linke Poſitur".

In der Fortſetzung des Tourdion's wechſeln Sie, und machen alles, was früher rechts war, links, was links war, rechts.

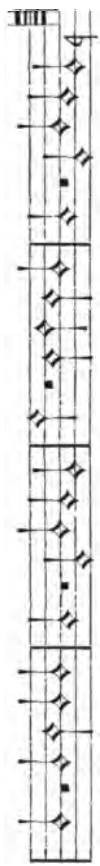
So fahren Sie dann fort zu tanzen, in Cadenz zu fallen, einmal rechte, dann wieder linke Poſitur annehmend, ſo lange die Muſik währt. Und damit Sie alles beſſer begreifen und merken, werde ich Ihnen eine Tabulatur Desjenigen geben, was ich ſoeben geſagt, und in welcher Sie auf den erſten Blick ſehen, was Sie zu thun haben. Zu dieſem Zwecke wiederhole ich nochmals die Muſik eines Tourdion's, und ſetze jeder Note die darauf entfallende Bewegung gegenüber. Das Gleiche behalte ich mir für die Gaillarde vor, deren Tabulatur Ihnen ebenfalls für alle anderen Gaillarden, von denen es auch unzählige giebt, dienen wird.

Capriol. Muß man, nachdem die Muſiker zu ſpielen aufgehört haben, der Tänzerin nicht eine Reverenz machen, ehe man ſich von ihr verabſchiedet?

Arbeau. Jawohl, und man führt sie höflich an ihren Platz zurück, wobei man ihr für die Ehre dankt, die sie dem Tänzer erwiesen.

Tabulatur, um den Tourdion unmittelbar nach der Rückkehr des niedrigen Tanzes zu tanzen.

Musik des Tourdion's auf weiße Noten reducirt, welche das Zeitmaß geben.



Bewegungen, welche der Tänzer des Tourdion's zu machen hat, um denselben sogleich nach dem niedrigen Tanze zu tanzen.

Linken Fuß erheben.
Rechten „ „
Linken „ „
Rechten „ „
Mittleren Sprung.
Linke Stellung.

Umgekehrt.

Rechten Fuß erheben.
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Mittleren Sprung.
Rechte Stellung.

Wie im Anfang.

Linken Fuß erheben.
Rechten „ „
Linken „ „
Rechten „ „
Mittleren Sprung.
Linke Stellung.

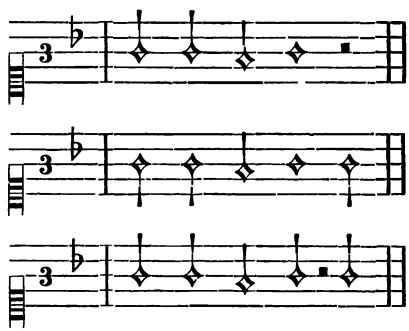
Rechten Fuß erheben.
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Mittleren Sprung.
Rechte Stellung.

An die Stelle des „Fuß erheben" können Sie auch „Fuß markiren" oder „Absatz markiren" setzen, welche Bewegungen auch langsam gemacht werden; z. B.:

Muſik des Tourdion's.	Bewegungen für die fünf Pas des Tourdion's.
	Linken Fuß markiren. „ Abſatz „ Rechten Fuß „ „ Ballen „ Mittleren Sprung. Linke Stellung. Rechten Fuß markiren. „ Ballen „ Linken Fuß „ „ Ballen „ Mittleren Sprung. Rechte Stellung.

Capriol. Dieſe Reduction auf Cadenzen gefällt mir nicht; wäre es nicht einerlei, den Tourdion durch Tactſtriche zu theilen, die je zwei Tripeltacte enthalten würden, und auf den letzten Tact einen Pas, einen großen Sprung, und eine Poſitur zu machen?

Arbeau. Das käme auf daſſelbe hinaus; ich habe dieſe Zerlegung deshalb gewählt, um Ihnen die fünf Pas beſſer verſtändlich zu machen. Ich werde die Theilung in der Folge jedoch unterlaſſen, und die Muſik der Gaillarde ſo wiedergeben, wie ſie wirklich iſt. Nur merken Sie wohl, die fünf Pas immer nur in dem Zeitmaße zu halten, welches die Muſik aufweiſt. Sie werden dann finden, daß ſich eine Cadenz ergiebt, wie es das nachfolgende dritte Noten-Beiſpiel zeigt:



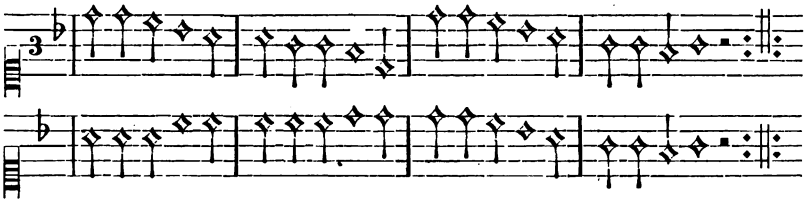
Capriol. Kann der zweite Tact des Tripeltactes, welchen Sie Cadenz nennen, nicht eine andere Muſik haben, als eine von den dreien, welche Sie hier verzeichnen?

Arbeau. Allerdings; sie kann von irgend anderer Art sein, wie es dem Componisten beliebt, und wie es die Arie der Gaillarde erfordert. Auf den zweiten Tact muß aber nothwendigerweise die Cadenz fallen, sonst geht sie auf den vierten Tact über, was dann, wie wir wissen, eine Passage von 11 Pas, oder auf den sechsten, was eine Passage von 17 Pas giebt.

Capriol. Es ist nun an der Zeit, daß Sie mir die Tabulatur der Pas der Gaillarde zeigen.

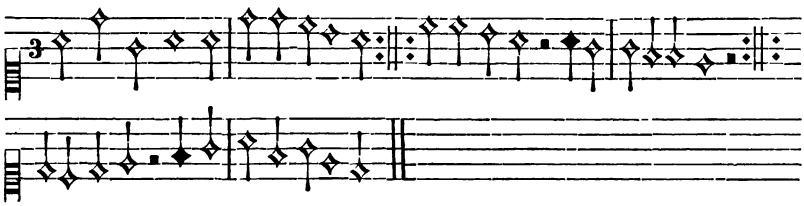
Arbeau. Man hat so viele Gaillarden geschrieben, daß ich nicht weiß, mit welcher derselben ich beginnen soll. Als ich in Poitiers tanzen lernte, spielte unser Tanzmeister eine Gaillarde, welche La traditore my sa morire hieß, und die eine der schönsten der damals üblichen Gaillarden war. Ich will Ihnen die Musik derselben mittheilen.

Musik der Gaillarde genannt: La traditore my sa morire.



Capriol. Mir gefällt diese Arie ausnehmend gut. Wenn wir in Orleans Ständchen brachten, so spielten wir auf unseren Lauten und Guitarren gewöhnlich die Gaillarde „la Romanesque“; aber ich fand dieselbe schon zu abgenutzt und trivial. Ich lernte dann eine andere auf der Laute, die ich meine Gefährten gerne tanzen zusah, weil ich sie spielen und dazu singen konnte, und dann auch weil mir schien, daß die Tanzenden danach die Pas sehr ausdrucksvoll markirten. Sie hieß „Antoinette,“ und hier ist ihre Musik:

Arie der Gaillarde „Antoinette“.



Arbeau. Die Arie dieser Gaillarde ist in der That sehr lustig, und da Sie sie gerade zur Hand haben, so will ich gleich die Tabulatur darauf gründen und Ihnen zeigen, welche Pas und Bewegungen zur Gaillarde gehören.

Capriol. Da die Arien aller Gaillarden einander ähnlich ſind, ſo iſt es mir einerlei, ob Sie mit der Gaillarde „Antoinette“ oder mit einer anderen beginnen.

Arbeau. Ich will alſo mit der Ihrigen anfangen, und Ihnen ſpäter dann noch verſchiedene andere zeigen, wie ſie mir eben einfallen werden.

Tabulatur der fünf Pas der Gaillarde, deren Bewegungen dieſelben ſind, wie bei'm Tourdion, mit dem alleinigen Unterſchied, daß ſie höher und kräftiger ausgeführt werden, und der Tänzer ſtatt der Bewegung des „Fuß erheben“ den „Stoß mit dem Fuße“ oder die „Grue“ zu machen hat.

Arie der Gaillarde „Antoinette“.

Bewegungen, welche der Tänzer bei'm Tanzen der Gaillarde zu machen hat.

Grue links.
„ rechts.
„ links.
„ rechts.
Großer Sprung.
Linke Stellung.
Umgekehrt.
Grue rechts.
„ links.
„ rechts.
„ links.
Großer Sprung.
Rechte Stellung.
Und ſo weiter fort, wie im Anfange.
Andere fünf Pas.
Rechter Fuß gekreuzt.
„ „ „
Linker Fuß gekreuzt.
„ „ „
Großer Sprung.
Rechte Stellung.
Umgekehrt.
Linker Fuß gekreuzt.
„ „ „
Rechter „ „
„ „ „
Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und ſo fort, wie im Anfange geſchehen.

Andere fünf Pas.
Grue rechts.
Rechte Stellung, ohne kleinen Sprung.
Entretaille links, wodurch Grue rechts entſteht.
Grue links.
Großer Sprung.
Stellung rechts.
Umgekehrt.
Grue links.
Linke Stellung, ohne kleinen Sprung.
Entretaille rechts, wodurch linke Grue entſteht.
Grue rechts.
Großer Sprung.
Linke Stellung
Und ſo fort, den Anfang wiederholend.

Capriol. Weshalb laſſen Sie bei'm zweiten Pas auf die weiße Note die Stellung rechts ohne kleinen Sprung machen?

Arbeau. Es iſt anzunehmen, daß die Tänzer es ſo ſchöner gefunden haben, um eine angenehme Abwechslung hervorzubringen; außerdem ziehen Manche es vor, ſtatt in der genannten Stellung auf beiden Sohlen zu ſtehen, ſich auf den Abſatz des vorſtehenden Fußes zu ſtützen, wobei ſie das Knie dieſes Fußes ſteif geſtreckt halten, ſtatt es zu biegen, indem ſie dies hübſcher finden.

Arie der Gaillarde: „Küſſen wir uns, Liebchen!“

Bewegungen, welche der Tänzer bei dieſer Gaillarde zu machen hat.

Ruade rechts.
Fuß kreuzen oder Grue links.
Ruade rechts.
Entretaille rechts, woraus Grue links entſteht.
Großer Sprung.
Rechte Stellung.
Umgekehrt.
Ruade links.
Fuß kreuzen oder Grue rechts.
Ruade links.
Entretaille links, woraus Grue rechts entſteht.
Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und ſo fort, den Anfang wiederholend.

Andere fünf Pas.
Füße anſchließen.
Grue rechts.
Ruade „
Entretaille rechts, woraus Grue links entſteht.
Großer Sprung.
Rechte Stellung.
Umgekehrt.
Füße angeſchloſſen.
Grue links.
Ruade „
Entretaille links, woraus Grue rechts entſteht.
Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und ſo fort, mit Wiederholung des Anfanges.

Sie können auch in den vorſtehenden fünf Pas ſtatt der „geſchloſſenen Füße" „Poſituren" ſetzen, und überdies dieſe „Poſituren" nicht nach vorne, ſondern nach der Seite machen, wie bei „geöffnete oder getrennte Füße".

Capriol. Sie geben ſtets an: den Anfang zu wiederholen; auf dieſe Weiſe werden in einer Gaillarde immer dieſelben fünf Pas gemacht.

Arbeau. Das bleibt ganz dem Belieben des Tänzers überlaſſen, denn ſtatt den Anfang zu wiederholen, kann er ja andere fünf Pas an deren Stelle ſetzen, was um ſo hübſcher iſt, vorausgeſetzt, daß er die erſten fünf Pas, dann wieder umgekehrt macht. Auch kann er, wenn er nicht Raum genug hat, die Pas ſtatt geradeaus, in der Ronde machen, wobei er nur zu trachten hat, ſich bei den Wendungen wieder vor ſeiner Dame einzufinden.

Capriol. Müſſen die fünf Pas, wenn genügend Raum vorhanden iſt, ganz geradeaus gemacht werden?

Arbeau. Unter geradeaus verſtehe ich nur, den Körper nicht ganz herumzudrehen; denn es ſieht gut aus, einmal die rechte, dann wieder die linke Seite der Tänzerin zuzukehren, als wenn man fechten wollte. Bei der „Grue" rechts will man die rechte, bei der „Grue" links die linke Seite zeigen.

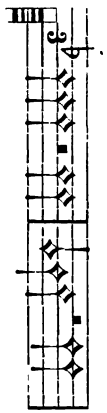
Capriol. Ich denke nun wohl im Stande zu ſein, aus den verſchiedenen Bewegungen, die Sie mir gezeigt haben, ſelbſt fünf Pas nach meinem Belieben bilden zu können.

Arbeau. Sicherlich vermögen Sie das; Sie haben nur zu beachten, daß dieſelben daſſelbe Zeitmaß einhalten, wie jene, die ich Ihnen gezeigt. Dennoch können dieſelben mehr als fünf Bewegungen enthalten, jenachdem der Tact verlängert oder verkürzt wird. Denn da eine Cadenz zwei

Tripeltacte enthält, und diese sechs weiße Noten umfassen, wovon die eine in eine Pause verwandelt wird, mithin nebst der Positur noch vier übrig bleiben, so folgt selbstverständlich daraus, daß, wenn man die ersten vier Noten in je zwei Theile theilt, acht schwarze aus den vier weißen entstehen, und wenn man auf jede Note eine Bewegung macht, so werden acht Pas vor der Positur stehen, und mit dieser zusammen wird man neun Pas zählen.

Arie der Gaillarde: „Ob ich liebe oder nicht?“

Fünf Pas in zwei Bewegungen, die der Tänzer in dieser Gaillarde machen kann.



Füße angeschlossen, oder Grue rechts.

Großer Sprung mit Capriole.

Linke Stellung.

Umgekehrt.

Füße geschlossen, oder Grue links.

Großer Sprung mit Capriole.

Rechte Stellung.

Und so fort, mit Wiederholung des Anfangs.

Hier sehen Sie, daß „Füße geschlossen“, und „Grue rechts“ dieselbe Zeit umfaßt, wie drei weiße Noten, während auf den großen Sprung mit der Stellung der Rest entfällt; die vierte weiße Note ist in eine Pause verwandelt, und wird vorausgenommen, um den großen Sprung machen zu können.

Andere fünf Pas in drei Bewegungen.

Grue rechts.

Entretaille rechts, woraus Grue links entsteht.

Großer Sprung.

Rechte Stellung.

Umgekehrt.

Grue links.

Entretaille links, woraus Grue rechts entsteht.

Großer Sprung.

Linke Stellung.

Und so fort, mit Wiederholung des Anfangs.

Aus dem Vorstehenden entnehmen Sie, daß auf die „Grue“ zwei weiße Noten entfallen, auf die Entretaille ebenfalls zwei, der große Sprung auf

die Pauſe, welche die Länge einer Note hat, kommt, und endlich die Poſitur auf die letzte weiße Note gemacht wird. Damit ſind alle fünf Pas auf drei Bewegungen reduzirt, die aber in der Zeit ebenſo lang ſind, wie jene fünf.

Andere verkürzte fünf Pas.

Révérence links.

Linker Fuß gekreuzt.

Großer Sprung.
Rechte Stellung.

Umgekehrt.
Révérence rechts.

Rechter Fuß gekreuzt.

Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und ſo fort, wie im Anfange.

Andere verkürzte fünf Pas.

Rechter Fuß gekreuzt.

Entretaille rechts, woraus Grue links entſteht.

Großer Sprung.
Rechte Stellung.

Umgekehrt.
Linken Fuß kreuzen.

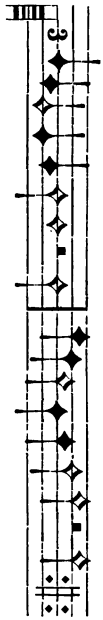
Entretaille links, woraus Grue rechts entſteht.

Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und ſo fort, wie im Anfange.

Capriol. Geben Sie mir nun auch ein Beiſpiel einer Cadenz, welche mehr als fünf Pas und Bewegungen enthält.

Arbeau. Es giebt deren eine Unzahl, welche Sie leicht von jungen Leuten Ihres Umgangs lernen werden; indeſſen werde ich Ihnen die folgenden 7 Pas mittheilen, welche gleich ſind und ſich reduziren auf die 2 Tripeltacte der 5 Pas; denn wie Sie aus der nebenſtehenden Muſik erſehen, iſt die erſte und dritte weiße Note, auf welche je ein Pas entfallen ſollte, in zwei ſchwarze Noten getrennt, auf welche nun je ein Pas für ſich kommt. Werden, wie hier, „zwei Fuß erheben" und „eine Grue ohne kleinen Sprung" in zwei ſchwarzen und einer weißen Note gemacht, ſo nennt man das „Fleuret"; demnach beſtehen hier die fünf Pas aus zwei Fleurets, einem großen Sprung, und einer Poſitur.

Arie der Gaillarde. Bewegungen vom Tänzer auszuführen.

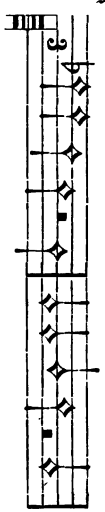


Rechten Fuß erheben
Linken „ „ } Fleuret.
Grue rechts
Linken Fuß erheben.
Rechten „ „ } Fleuret.
Grue links.
Großer Sprung.
Rechte Stellung.
Umgekehrt.
Linken Fuß erheben.
Rechten „ „ } Fleuret.
Grue links.
Rechten Fuß erheben.
Linken „ „ } Fleuret.
Grue rechts.
Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und so fort, mit Wiederholung des Anfangs.

Unlängst sah ich auf einer Hochzeit einen jungen Mann folgende fünf Pas tanzen, die mir sehr hübsch erschienen:

Arie der Gaillarde: „Die Ermattung".

Andere Art von Bewegungen, welche der Tänzer auszuführen hat.



Linke Stellung.
Grue links.
Den Körper links nach der entgegengesetzten Seite wenden und Grue rechts machen.
Grue links.
Großer Sprung.
Rechte Stellung.
Umgekehrt.
Rechte Stellung.
Grue rechts.
Den Körper rechts nach der entgegengesetzten Seite wenden und Grue links machen.
Grue rechts.
Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und so fort, mit Wiederholung des Anfangs.

Sie erkennen wohl sofort, daß diese fünf Pas sich noch graziöser ausnehmen werden, wenn Sie dieselben recht geziert und sorgfältig ausführen.

Capriol. Was verstehen Sie unter geziert?

Arbeau. Wenn Sie die fünf weißen Noten zu zehn schwarzen erweitern, und statt den ganzen Pas mit dem kleinen Sprung auf einmal auszuführen, auch diesen in zwei Theile trennen, und den kleinen Sprung auf die erste, sodann unmittelbar darauf den Pas auf die zweite schwarze Note machen. Die fünf Pas bleiben natürlich stets dieselben, aber sie sind gefälliger und nicht so schwerfällig, weil man den Körper, statt mit einem Male, gleichsam zögernd in Stellung bringt.

Capriol. Wenn es sich trifft, daß die Musik nur weiße Noten enthält, kann man dann auch Fleurets in Anwendung bringen?

Arbeau. Ganz gewiß, denn Sie können sich ja die letzte weiße Note für die zwei ersten Pas in zwei schwarze getheilt denken, somit hätten Sie drei, und wenn Sie mit der dritten weißen Note ebenso verfahren, so haben Sie eine Vermehrung um einen Pas, wonach die Cadenz sieben Pas und Bewegungen enthielte, als wenn die Musik schon so eingetheilt wäre. Auf diese Weise können Sie sich überall dort Trennungen denken, und mehr oder weniger Pas hinzufügen, wie es Ihnen gutdünkt.

Capriol. Der große Sprung und die Positur werden auf zwei weiße Noten gemacht; wenn ich nun die Pause in zwei schwarze Noten auflöste, so könnte ich noch ein Fleuret bilden, wonach dann drei Fleurets in zwei Tripeltacten ausgeführt würden.

Arbeau. Ganz recht; aber Sie hätten dann keine Cadenz mehr, sondern müßten dieselbe auf den vierten Tact verlegen, was man eine Passage nennt, weil man eine Cadenz übergeht, um sie weiter hinauszuschieben. Angenommen, daß Sie auf die zwei darauf folgenden Tacte zwei Fleurets und eine Positur machten, so enthielte Ihre Passage im Ganzen 16 Pas, nemlich: 9 in den 3 ersten Fleurets, und 7 in den 2 nächsten, dem großen Sprunge und der Stellung der Cadenz. Und wollten Sie die Cadenz abermals, und zwar auf den sechsten Tripeltact verschieben, so enthielte die Passage 25 Pas und Bewegungen.

Capriol. Sie sagten mir vorhin, daß die erste Passage nach den 5 Pas, mit 11 Pas auf den vierten, mit 17 Pas auf den sechsten, und mit 23 Pas auf den achten Tact fällt, u. s. w., immer 6 Pas auf die beiden übergangenen Tacte, und 5 Pas auf zwei Tacte, denen die Cadenz folgt, zählend.

Arbeau. Das habe ich allerdings gesagt, aber dies bezieht sich darauf, wenn auf jede weiße Note ein Pas getanzt wird. Theilen wir

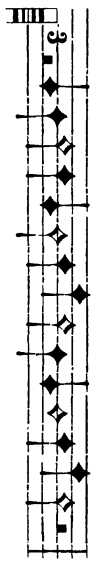
aber eine der weißen Noten in zwei ſchwarze, und weiſen einer jeden dieſer letzteren einen Pas zu, ſo iſt ja die Zahl vermehrt, auch wenn die Paſſagen weniger als 11, 17, 23 Pas enthalten, und wir 2 oder 3 weiße Noten für einen einzigen Pas geben. Sie werden ſich deſſen erinnern, was ich geſagt habe, nemlich, daß die Action des Tanzenden nur dann ſchön iſt, wenn die Bewegung der Füße mit dem Rhythmus der Muſik übereinſtimmt, wie Sie es bei der Gaillarde la Milanoise erfahren werden, die ich ſogleich folgen laſſe, und die, wie Sie ſehen, eine Paſſage von 11, mittelſt fünf Fleurets auf 15 Pas erweitert, enthält, gefolgt von 5 auf 3 reduzirten Pas.

Capriol. Kann man bei der Gaillarde keine Fleurets machen, wenn die Muſik nicht ſchon die Theilung der weißen Noten in ſchwarze aufweiſt?

Arbeau. Das läßt ſich ganz leicht ausführen, denn man braucht ſich die beſagte Theilung, wenn ſie in der Muſik nicht vorhanden iſt, nur hinzuzudenken, und bildet ſich die Tacte ſelbſt vorher, entweder ſchriftlich oder in Gedanken, aus ganzen oder getheilten Noten, wie man will, und wie man es für gut befindet.

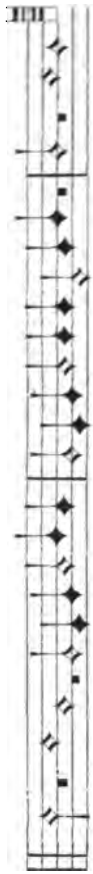
Capriol. Ich erwarte die Arie der Milanoiſe, und die Tabulatur der dazu gehörigen Pas und Bewegungen.

Arbeau. Arie der Gaillarde La Milanoise.



Bewegungen, welche der Tänzer zu vollführen hat.

Rechten Fuß erheben, ohne kleinen Sprung.
Linken „ „ „ „ „ Fleuret.
Grue rechts.
Linken Fuß erheben „ „ „
Rechten „ „ „ „ „ „
Grue links.
Rechten Fuß erheben „ „ „
Linken „ „ „ „ „ „
Grue rechts.
Linken Fuß erheben „ „ „
Rechten „ „ „ „ „ „
Grue links.
Rechten Fuß erheben „ „ „
Linken „ „ „ „ „ „
Grue rechts.



Rechten Fuß kreuzen, ohne kleinen Sprung.
Paſſagere Révérence rechts oder Entretaille rechts, woraus Grue links entſteht.
Großer Sprung.
Rechte Stellung.

Umgekehrt.

Linken Fuß erheben, ohne kleinen Sprung.
Rechten „ „ „ „ „ Fleuret.
Grue links.
Rechten Fuß erheben „ „ „
Linken „ „ „ „ „ „
Grue rechts.
Linken Fuß erheben „ „ „
Rechten „ „ „ „ „ „
Grue links.

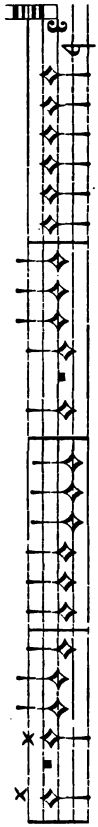
Rechten Fuß erheben, ohne kleinen Sprung.
Linken „ „ „ „ „
Grue rechts.
Linken Fuß „ „ „ „
Rechten „ „ „ „ „
Grue links.

Linken Fuß kreuzen.
Paſſagere Révérence links oder Entretaille links, woraus Grue rechts entſteht.
Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und ſo fort, mit Wiederholung des Anfanges.

Capriol. Gehen wir nun weiter, und geben Sie mir die Tabulatur einer Paſſage mit 11 Pas.

Arbeau. Die Paſſagen mit 11 Pas können aus der Verbindung zweier Cadenzen zu 5 Pas, oder dieſen gleich kommenden, gebildet werden, und ſteht Ihnen die Wahl der Cadenzen frei, wobei Sie nur zu beachten haben, daß Sie auf die kleine Pauſe, auf welche der Sprung der erſten Cadenz fällt, eine andere Bewegung ſetzen, oder die Pauſe und die darauf folgende Stellung in ein Fleuret, oder in zwei Pas verwandeln, um die erſte Cadenz zu beſeitigen; oder wenn Sie das nicht wollten, ſo können Sie ſich der folgenden Tabulatur bedienen, bis Sie von guten Tänzern andere neue gelernt haben, was nicht ausbleiben wird, denn die Uebung vermag da Vieles zu ändern. Noch iſt zu bemerken, daß dieſe Paſſagen von 11 oder mehr Pas ſich für das Ende der Gaillarde ſehr gut eignen, auch werden ſie noch hübſcher, wenn man damit Körperwendungen verbindet.

Arie der Gaillarde: „Ich möchte lieber allein ſchlafen“. **Bewegungen dazu.**



Ruade rechts.
Entretaille, woraus Grue links
Ruade links.
Grue „
Ruade rechts.
Entretaille, welche Grue links giebt.

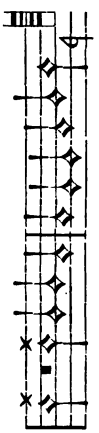
Ruade links.
Entretaille, mit Grue rechts.
Ruade rechts.
Entretaille, zur Grue links.
Großer Sprung, als Einleitung zur Cadenz.
Cadenz in rechter Stellung.

Die vorſtehende Paſſage verkehrt.

Ruade links.
Entretaille, zur Grue rechts.
Ruade rechts.
Grue „
Ruade links.
Entretaille, zur Grue rechts.

Ruade rechts.
Entretaille, zur Grue links.
Ruade links.
Entretaille, zur Grue rechts.
Großer Sprung.
Cadenz in linker Stellung.

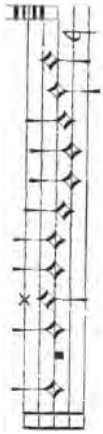
Bei'm Tanzen dieſer 11 Pas haben Sie zweimal den Körper zu wenden, ebenſo bei'm Revers; eine einmalige Wendung würde nicht genügen.



Eine andere Paſſage mit elf Pas.

Ruade links.
Grue „
Ruade „
Grue „
Rechte Stellung.
Grue rechts.

Linke Stellung.
Grue links.
Ruade „
Grue „
Großer Sprung.
Cadenz in rechter Stellung.



Dieſelbe Paſſage verkehrt.

Ruade rechts.
Grue „
Ruade „
Grue „
Linke Stellung.
Grue links.
Rechte Stellung.
Grue rechts.
Ruade „
Grue „
Großer Sprung.
Cadenz in linker Stellung.

Eine andere Paſſage mit elf Pas.

Arie der Gaillarde: „Die Langeweile, die mich quält“.

Bewegungen dazu.

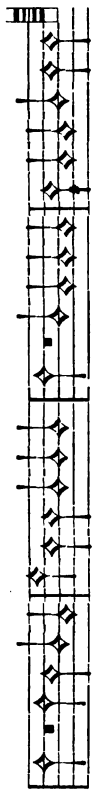
Grue rechts.
„ „
Ruade links.
Grue „
Rechte Stellung.
Grue rechts.
Linke Stellung.
Grue links.
Ruade links.
Grue links.
Großer Sprung.
Cadenz in rechter Stellung.

Dieſelbe Paſſage verkehrt.

Grue links.
„ „
Ruade rechts.
Grue „
Linke Stellung.
Grue links.
Rechte Stellung.
Grue rechts.
Ruade „
Grue „
Großer Sprung.
Linke Stellung.

Capriol. Ich habe nun genug von der Gaillarde gehört, um mich ſelbſt zu üben; jedoch bitte ich Sie, mir noch ein Paar Paſſagen zu zeigen, wenn es Ihnen nicht läſtig iſt.

Eine andere Paſſage mit elf Pas.



Ruade rechts.
Entretaille zur Grue links.
Ruade rechts.
Entretaille zur Grue links.
Rechte Stellung.
Grue rechts.

Linke Stellung.
Grue links.
Ruade „
„ „
Großer Sprung.
Rechte Stellung.

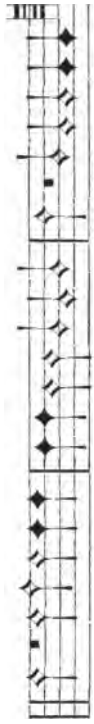
Dieſelbe Paſſage umgekehrt.

Ruade links.
Entretaille zur Grue rechts.
Ruade links.
Entretaille zur Grue rechts.
Linke Stellung.
Grue links.

Rechte Stellung.
Grue rechts.
Ruade „
Grue „
Großer Sprung.
Linke Stellung.

Eine andere Paſſage mit elf Pas, bei welcher der ſechſte und ſiebente Pas in zwei Theile getrennt werden, ſo daß ſtatt elf, dreizehn Pas entſtehen.

Füße aneinandergeſchloſſen.
Grue rechts.
Entretaille mit Grue links.
„ „ „ rechts.
Rechte Stellung.
Grue links.
Rechte Stellung.



Grue rechts.
Linke Stellung.
Grue rechts.
" "
" "
Großer Sprung.
Linke Stellung.
Revers der vorstehenden Passage.
Füße aneinandergeschlossen.
Grue links.
Entretaille mit Grue rechts.
" " " links.
Linke Stellung
Grue rechts.
Linke Stellung.

Grue links
Rechte Stellung.
Grue links.
" "
" "
Großer Sprung.
Rechte Stellung.

Um eine Passage von 17 Pas zu erhalten, müssen 3 Cadenzen zu 5 Pas vereinigt, und die beiden ersten aufgelöst werden. Es ist dasselbe, als wenn man eine Passage von 11 Pas mit einer Cadenz von 5 verbindet, und die 2 ersten Cadenzen auflöst. Will man eine Passage mit 23 Pas machen, so hat man 4 Cadenzen zu 5, oder 2 Passagen zu 11 Pas zusammenzuziehen und alle Cadenzen, mit Ausnahme der letzten, aufzulösen.

Capriol. Das finde ich sehr leicht; urtheilen Sie, ob ich die erste Passage mit 11 Pas richtig mache.

Arbeau. Ihre Pas und Bewegungen sind richtig, auch die Cadenz an rechter Stelle; aber wenn Sie in einer Gesellschaft tanzen, so halten Sie nicht den Kopf herunter, um Ihre Pas zu controlliren, und zu sehen, ob Sie es gut machen. Halten Sie den Kopf gerade, den Blick sicher, und lassen Sie die Hände herabhängen, doch nicht wie leblos, aber auch nicht stark gestikulirend. Auch kleiden Sie sich anständig und geziemend, ziehen Sie die Strümpfe straff, und tragen Sie hübsche Schuhe. Halten Sie sich diese Unterweisungen sowohl bei der Gaillarde, wie bei jedem anderen Tanze, gegenwärtig.

Wir haben nun genug von der Gaillarde gehört, und ich werde davon nichts mehr sprechen; Sie wissen jetzt, wie leicht es ist, den Double einer Pavane zu zerlegen, indem Sie ihn durch solche Bewegungen verlängern, welche Ihnen belieben, und die die Länge von 6 weißen Noten, einer Pause für den großen Sprung, und einer Stellung haben, oder auch 12 schwarze Noten, die Pause und die Stellung; oder durch derartige Verlängerungen und Zusammenziehungen der Bewegungen und ihrer Verbindungen, welche dasselbe Zeitmaß erfordern, das gebraucht würde, um den Double, den Sie eben theilen wollen, zu vollenden. Es giebt so gute und im Springen geübte Tänzer, welche statt der 5 oder auch 11 Pas eine Reihe der verschiedenartigsten Sprünge einlegen, und die von diesen Sprüngen so gut und sicher in die Cadenzen zu fallen wissen, daß sie sich einen Ruf als geschickte Tänzer errangen. Es hat sich aber auch oft ereignet, daß Manche bei den Sprüngen, welche die größte Gelenkigkeit erfordern, zu Boden fielen, was ihnen den Spott und das Gelächter der Anwesenden zuzog. Alle Vernünftigen rathen daher auch derartige Sprünge lieber zu unterlassen, oder sie wenigstens so mäßig zu machen, daß sich der Tänzer diesen Unannehmlichkeiten nicht aussetzt.

Capriol. Ich sehe das Alles ganz wohl ein; dennoch möchte ich aber auch die Volte kennen lernen, welche heutzutage in Mode gekommen ist.

Die Volte*).

Arbeau. Die Volte ist eine bei den Provençalen gebräuchliche Art der Gaillarde, welche, wie der Tourdion, im Dreiviertel-Tact

*) Die Volte ist als die Urahne unserer deutschen Rundtänze anzusehen, jener modernen Drehkrankheit, bei der man athemlos und mit dem Schwindel im Kopf wieder an der Stelle anlangt, von der man ausgerannt ist, und zwar ist sie noch mit all den Absonderlichkeiten behaftet, die jedem Erstlingsversuche anzukleben pflegen. Sie war es vornehmlich, die das Verdammungsurtheil der strengen Sittenrichter auf die Tanzkunst lenkte und die Angriffe der eifernden Zeitgenossen gegen den Tanz gewissermaßen rechtfertigte. Von ihr sagt ein deutscher Schriftsteller, Johann Prätorius, in einem 1668 zu Leipzig gedruckten Buche über den Blocksberg gradezu, daß sie vom Teufel erfunden worden. Es heißt daselbst: „Von der neuen Gallairdischen Volta, einem welschen Tanze, wo man einander an schamigen Orten fasset, und welcher durch die Zauberer aus Italien nach Frankreich ist gebracht worden, mag man auch wol sagen, daß zudem, daß solcher Wirbeltanz voller schändlicher unflätiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen ist, er auch das Unglück auf sich trage, daß unzählig viel Morde und Mißgeburten daraus entstehen. Welches wahrlich bei einer wohlbestellten Polizei ist wahrzunehmen und auf's all rschärfste zu verbieten.“ — Das strenge Urtheil des Leipziger Magisters über diesen Tanz wird durch Johann von Münster in

Pas mit dem linken Fuße.

Pas mit dem rechten Fuße.

Pas mit dem linken Fuße.

Füße geſchloſſen.

} Dieſe vier Bewegungen bilden einen Double nach links.

Daſſelbe machen Sie umgekehrt, und wiederholen dann von Anfang. Einige der Noten in der vorſtehenden Tabulatur ſind nicht beſchrieben, auf dieſelben fallen die kleinen Sprünge, welche die Bewegungen begleiten, oder wenn Sie ermüdet ſind und nicht ſpringen wollen, ſo dienen Ihnen dieſelben als Pauſen.

Capriol. Was iſt die Allemande für ein Tanz?

Die Allemande*).

Arbeau. Die Allemande iſt ein bei den Deutſchen gebräuchlicher Tanz, von mittlerem Tempo, von dem ich glaube, daß er zu den älteſten unſerer Tänze zählt, denn wir ſtammen von den Allemannen ab. Er iſt ein geſelliger Tanz, den Sie mit mehreren Anderen zugleich tanzen können, indem Sie eine Dame an der Hand führen, und andere Paare ſich hinter Ihnen aufſtellen, Alle entweder nach vor- oder rückwärts im geraden Tacte drei Pas und eine „Grue" oder „Fuß-Erhebung" ohne Sprung tanzen. An einigen Orten wird nur ein Pas und eine „Grue" oder „Fuß-Erhebung" gemacht. Sind Sie am Ende des Saales angelangt, ſo wenden Sie um, ohne die Hand der Tänzerin loszulaſſen, und die Ihnen folgen machen daſſelbe, ſobald ſie eben dort anlangen. Wenn die Muſiker zu ſpielen aufhören, und dieſe erſte Partie des Tanzes beendet iſt, bleiben Alle ſtehen, unterhalten ſich einſtweilen jeder mit ſeiner Dame, und beginnen ſodann den zweiten Theil, der dem erſten

*) Die Allemanda gehörte in Spanien zu den älteren, ſchon im Mittelalter üblichen Tänzen, deren Aufhören Lope de Vega, ein großer Freund des Tanzes, in ſeinem Roman „Dorothea" lebhaft bedauert, und von der er ſagt, ſie ſei ſo ganz in Vergeſſenheit gerathen, daß man nicht einmal mehr wiſſe, wie ſie beſchaffen geweſen. Die Muſiken, zu denen die Allemanden getanzt wurden, ſind meiſt ſehr gefällig, und führt die Collection Philidor deren mehre an, und zwar aus den Jahren 1580 und 1582, von denen die letztere in der Form noch gelungener als die erſte iſt; ſie hat in Zeitmaß und Tonart eine merkwürdige Aehnlichkeit mit der Romaneska, wenn man ſich dieſe von dem modernen Beiwerk entkleidet denkt, mit der die heutigen Herausgeber ſie ausſchmücken zu müſſen ſich erlaubten.

gleich ist. Wenn Sie zur dritten Abtheilung gelangen, so haben Sie dieselben Pas in schnellerem Tempo und gedrängter zu machen, wobei Sie kleine Sprünge hinzufügen, wie bei der Courante, und wie Sie aus der Tabulatur ersehen werden, die zwar gar nicht nöthig wäre, im Hinblick darauf, daß fast gar kein Unterschied der Bewegungen stattfindet, die ich aber dennoch, der Vollständigkeit wegen, anführen will.

Arie der ersten und zweiten Abtheilung der Allemande.

Bewegungen dazu.

Pas mit dem linken Fuße.
„ „ „ rechten „
„ „ „ linken „
Grue rechts.

Pas mit dem rechten „
„ „ „ linken „
„ „ „ rechten „
Grue links.

Pas mit dem linken „
„ „ „ rechten „
„ „ „ linken „
Grue rechts.

Pas mit dem rechten „
„ „ „ linken „
„ „ „ rechten „
Grue links.

Pas mit dem linken „
Grue rechts.

Pas mit dem rechten „
Grue links.

Pas mit dem linken „
„ „ „ rechten „
„ „ „ linken „
Grue rechts.

Pas mit dem rechten „
„ „ „ linken „
„ „ „ rechten „
Grue links.

Hier sehen Sie, daß in den beiden letzten Tacten nur je ein Pas und eine Grue gemacht werden, weil die Musik des Tanzes es so erfordert.

Pas mit dem linken Fuße.
Pas mit dem rechten Fuße.
Pas mit dem linken Fuße.
Füße geſchloſſen.

} Dieſe vier Bewegungen bilden einen Double nach links.

Daſſelbe machen Sie umgekehrt, und wiederholen dann von Anfang. Einige der Noten in der vorſtehenden Tabulatur ſind nicht beſchrieben, auf dieſelben fallen die kleinen Sprünge, welche die Bewegungen begleiten, oder wenn Sie ermüdet ſind und nicht ſpringen wollen, ſo dienen Ihnen dieſelben als Pauſen.

Capriol. Was iſt die Allemande für ein Tanz?

Die Allemande*).

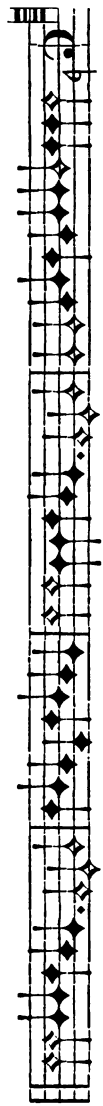
Arbeau. Die Allemande iſt ein bei den Deutſchen gebräuchlicher Tanz, von mittlerem Tempo, von dem ich glaube, daß er zu den älteſten unſerer Tänze zählt, denn wir ſtammen von den Allemannen ab. Er iſt ein geſelliger Tanz, den Sie mit mehreren Anderen zugleich tanzen können, indem Sie eine Dame an der Hand führen, und andere Paare ſich hinter Ihnen aufſtellen, Alle entweder nach vor- oder rückwärts im geraden Tacte drei Pas und eine „Grue" oder „Fuß-Erhebung" ohne Sprung tanzen. An einigen Orten wird nur ein Pas und eine „Grue" oder „Fuß-Erhebung" gemacht. Sind Sie am Ende des Saales angelangt, ſo wenden Sie um, ohne die Hand der Tänzerin loszulaſſen, und die Ihnen folgen machen daſſelbe, ſobald ſie eben dort anlangen. Wenn die Muſiker zu ſpielen aufhören, und dieſe erſte Partie des Tanzes beendet iſt, bleiben Alle ſtehen, unterhalten ſich einſtweilen jeder mit ſeiner Dame, und beginnen ſodann den zweiten Theil, der dem erſten

*) Die Allemanda gehörte in Spanien zu den älteren, ſchon im Mittelalter üblichen Tänzen, deren Aufhören Lope de Vega, ein großer Freund des Tanzes, in ſeinem Roman „Dorothea" lebhaft bedauert, und von der er ſagt, ſie ſei ſo ganz in Vergeſſenheit gerathen, daß man nicht einmal mehr wiſſe, wie ſie beſchaffen geweſen. Die Muſiken, zu denen die Allemanden getanzt wurden, ſind meiſt ſehr gefällig, und führt die Collection Philidor deren mehre an, und zwar aus den Jahren 1580 und 1582, von denen die letztere in der Form noch gelungener als die erſte iſt; ſie hat in Zeitmaß und Tonart eine merkwürdige Aehnlichkeit mit der Romaneska, wenn man ſich dieſe von dem modernen Beiwerk entkleidet denkt, mit der die heutigen Herausgeber ſie ausſchmücken zu müſſen ſich erlaubten.

gleich ist. Wenn Sie zur dritten Abtheilung gelangen, so haben Sie dieselben Pas in schnellerem Tempo und gedrängter zu machen, wobei Sie kleine Sprünge hinzufügen, wie bei der Courante, und wie Sie aus der Tabulatur ersehen werden, die zwar gar nicht nöthig wäre, im Hinblick darauf, daß fast gar kein Unterschied der Bewegungen stattfindet, die ich aber dennoch, der Vollständigkeit wegen, anführen will.

Arie der ersten und zweiten Abtheilung der Allemande.

Bewegungen dazu.



Pas mit dem linken Fuße.
„ „ „ rechten „
„ „ „ linken „
Grue rechts.

Pas mit dem rechten „
„ „ „ linken „
„ „ „ rechten „
Grue links.

Pas mit dem linken „
„ „ „ rechten „
„ „ „ linken „
Grue rechts.

Pas mit dem rechten „
„ „ „ linken „
„ „ „ rechten „
Grue links.

Pas mit dem linken „
Grue rechts.

Pas mit dem rechten „
Grue links.

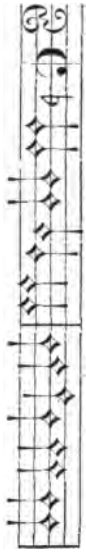
Pas mit dem linken „
„ „ „ rechten „
„ „ „ linken „
Grue rechts.

Pas mit dem rechten „
„ „ „ linken „
„ „ „ rechten „
Grue links.

Hier sehen Sie, daß in den beiden letzten Tacten nur je ein Pas und eine Grue gemacht werden, weil die Musik des Tanzes es so erfordert.

Tabulatur des Doppel-Branles.

Arie eines Branle double. **Bewegungen dazu.**



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Rechten „ anschließen.

} Diese vier Pas geben einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Linken „ anschließen.

} Diese vier Pas geben einen Double nach rechts.

Capriol. Der Doppel-Branle ist wohl sehr leicht zu tanzen, doch scheint mir, daß die Tanzenden dabei nicht von der Stelle kommen, da die vier Pas, welche sie nach links machen, wieder ausgeglichen werden durch die vier nach rechts zu machenden.

Arbeau. Um dies zu verhüten halten Sie die Pas nach rechts etwas kürzer, wodurch Sie nach links immer mehr Raum gewinnen. An manchen Orten macht man statt des Double nach rechts eine „Repriſe" oder einen „Branle".

Capriol. Die Branles gefallen mir, weil so Viele gleichzeitig daran theilnehmen können.

Arbeau. Sobald Sie einen Branle beginnen, werden sich andere Paare Ihnen anschließen, und öfters reicht die Tänzerin des letzten Paares dem Tänzer des ersten die Hand, und dann wird ein Rundtanz aufgeführt.

Capriol. Wenn kein Rundtanz gemacht wird, bleibt dann das erste Paar, welches anführt, immer das erste?

Arbeau. Gewöhnlich ja, denn es würde sich unter den Uebrigen schwerlich Jemand finden, der sich mit seiner Dame darnach noch den ersten Platz anmaßen möchte, es sei denn, daß es irgend ein großer Herr wäre, dem Niemand etwas zu sagen wagte.

Capriol. Wohin hat sich Derjenige zu begeben, der sich am Tanze betheiligen möchte?

Arbeau. Er schließt sich, seine Tänzerin an der rechten Hand führend, als Letzter der Reihe an, oder sucht sich einen anderen entsprechenden Platz zwischen den Tanzenden.

Capriol. Macht man beim Branle keine Decoupements?

Arbeau. Es wird stets angenommen, daß, je ernster und gesetzter man den Branle tanzt, um so besser; demungeachtet ist es nicht unangemessen, auf die erste weiße Note des siebenten Tempo's eine „Fußerhebung links", auf die zweite weiße Note desselben Tempo's eine solche rechts, und auf die erste weiße Note des achten und letzten Tempo's wieder eine solche links zu setzen, und hierauf wieder von vorne zu beginnen, wobei der linke Fuß so lange erhoben bleibt, als es das Zeitmaß der letzten weißen Note erfordert.

Fortsetzung der Arie des Doppel-Branle.

Getheilte Bewegung, wie vorher beschrieben wurde.

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Rechten „ anschließen.

} Diese vier Pas machen einen Double nach links.

„ „ öffnen.
Linken „ nähern.
„ „ erheben.
Rechten „ „
Linken „ „
Pause.

} Diese fünf Pas bilden einen getheilten Double nach rechts.

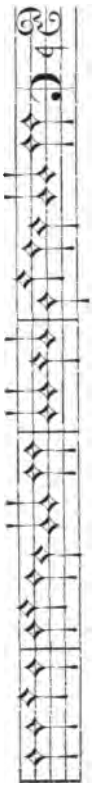
Capriol. Werden noch andere Theilungen beim Branle gemacht?

Arbeau. Sehr lebhafte, bewegliche junge Leute machen wohl noch andere Theilungen ganz nach Gutdünken, aber ich empfehle Ihnen den Doppel-Branle in gesetztem Tempo zu tanzen.

Der einfache Branle. (Branle simple.)

Nach demſelben Tactmaß und mit denſelben Pas, welche ich ſoeben beim Doppel-Branle erklärte, wird auch der einfache Branle getanzt, und beginnen Sie mit einem Double nach links, wie dort; der Unterſchied iſt dann dieſer: ſtatt hierauf einen Double nach rechts folgen zu laſſen, machen Sie nur einen Simple mittelſt eines „rechten Fuß öffnen" und hiernach den linken anſchließen; in dieſem Simple theilen Sie die vier weißen Noten, indem Sie drei Fußerhebungen und eine kleine Pauſe machen, wie wir es oben beim Doppel-Branle geſehen haben.

Tabulatur des einfachen Branle.

Arie eines einfachen Branle.	Bewegungen, um den einfachen Branle zu tanzen.	
	Linken Fuß öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Rechten „ anſchließen.	
	Rechten „ öffnen.	Dieſe zwei Pas geben einen Simple nach rechts.
	Linken „ anſchließen.	
	Linken „ öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Rechten „ anſchließen.	
	Linken „ erheben.	
	Rechten „ „	Dieſe drei Pas bilden einen Simple nach rechts.
	Linken „ „	
	Pauſe.	

Der luſtige Branle. (Branle gai.)

Auf den einfachen Branle folgt der luſtige Branle; dieſen tanzt man nur nach links in zwei Tripeltacten und mit vier Pas nebſt einer Pauſe, was wie folgt ausgeführt wird. Erſter Pas: den linken

Fuß öffnen und niederſtellen, hierauf den rechten Fuß erheben, und zwar auf die erſte weiße Note. Zweiter Pas: auf die zweite weiße Note den rechten Fuß nähern, niederſtellen und den linken Fuß erheben. Der dritte Pas iſt gleich dem erſten, und wird auf die dritte weiße Note ausgeführt. Der vierte Pas gleicht dem zweiten, und bleibt der linke erhobene Fuß bereit, um den Anfang zu wiederholen, und zwar während der Dauer zweier weißer Noten, welche zwei kleinen, oder einer ganzen Pauſe gleichkommen. Finden Sie in der Tabulatur Semibreve, ſo iſt Ihnen dies ein Zeichen, daß Sie dieſelben in zwei kleine weiße Noten getheilt zu denken haben, auf welche jede der entſprechende Pas des luſtigen Branle zu machen iſt.

Tabulatur des luſtigen Branle.

Arie des Branle gai.	**Bewegungen, um dieſen Branle zu tanzen.**
	Rechten Fuß erheben. Linken „ „ Rechten „ „ Linken „ „ Pauſe. Rechten „ „ Linken „ „ Rechten „ „ Linken „ „ Pauſe. Rechten „ „ Linken „ „ Rechten „ „ Linken „ „ Pauſe. Rechten „ „ Linken „ „ Rechten „ „ Linken „ „ Pauſe.

Capriol. Dieſer Branle heißt nicht ohne Urſache „luſtiger Branle", denn wie ich ſehe, befindet ſich der eine Fuß beſtändig in der Luft. Fahren Sie jedoch fort, und ſprechen Sie vom Burgunder Branle.

Der einfache Branle. (Branle simple.)

Nach demſelben Tactmaß und mit denſelben Pas, welche ich ſoeben beim Doppel-Branle erklärte, wird auch der einfache Branle getanzt, und beginnen Sie mit einem Double nach links, wie dort; der Unterſchied iſt dann dieſer: ſtatt hierauf einen Double nach rechts folgen zu laſſen, machen Sie nur einen Simple mittelſt eines „rechten Fuß öffnen" und hiernach den linken anſchließen; in dieſem Simple theilen Sie die vier weißen Noten, indem Sie drei Fußerhebungen und eine kleine Pauſe machen, wie wir es oben beim Doppel-Branle geſehen haben.

Tabulatur des einfachen Branle.

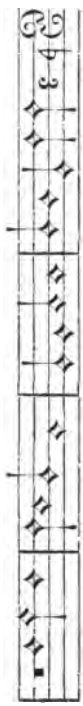
Arie eines einfachen Branle.	Bewegungen, um den einfachen Branle zu tanzen.	
	Linken Fuß öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Rechten „ anſchließen.	
	Rechten „ öffnen.	Dieſe zwei Pas geben einen Simple nach rechts.
	Linken „ anſchließen.	
	Linken „ öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Rechten „ anſchließen.	
	Linken „ erheben.	
	Rechten „ „	Dieſe drei Pas bilden einen Simple nach rechts.
	Linken „ „	
	Pauſe.	

Der luſtige Branle. (Branle gai.)

Auf den einfachen Branle folgt der luſtige Branle; dieſen tanzt man nur nach links in zwei Tripeltacten und mit vier Pas nebſt einer Pauſe, was wie folgt ausgeführt wird. Erſter Pas: den linken

Fuß öffnen und niederſtellen, hierauf den rechten Fuß erheben, und zwar auf die erſte weiße Note. Zweiter Pas: auf die zweite weiße Note den rechten Fuß nähern, niederſtellen und den linken Fuß erheben. Der dritte Pas iſt gleich dem erſten, und wird auf die dritte weiße Note ausgeführt. Der vierte Pas gleicht dem zweiten, und bleibt der linke erhobene Fuß bereit, um den Anfang zu wiederholen, und zwar während der Dauer zweier weißer Noten, welche zwei kleinen, oder einer ganzen Pauſe gleichkommen. Finden Sie in der Tabulatur Semibreve, ſo iſt Ihnen dies ein Zeichen, daß Sie dieſelben in zwei kleine weiße Noten getheilt zu denken haben, auf welche jede der entſprechende Pas des luſtigen Branle zu machen iſt.

Tabulatur des luſtigen Branle.

Arie des Branle gai.	**Bewegungen, um dieſen Branle zu tanzen.**
	Rechten Fuß erheben. Linken „ „ Rechten „ „ Linken „ „ Pauſe. Rechten „ „ Linken „ „ Rechten „ „ Linken „ „ Pauſe. Rechten „ „ Linken „ „ Rechten „ „ Linken „ „ Pauſe. Rechten „ „ Linken „ „ Rechten „ „ Linken „ „ Pauſe.

Capriol. Dieſer Branle heißt nicht ohne Urſache „luſtiger Branle", denn wie ich ſehe, befindet ſich der eine Fuß beſtändig in der Luft. Fahren Sie jedoch fort, und ſprechen Sie vom Burgunder Branle.

Burgunder Branle.

Arbeau. Nach dem luſtigen Branle ſpielen die Muſiker den Burgunder Branle, der nach beiden Seiten mit denſelben Pas wie der Doppel-Branle, und im geraden Tacte getanzt wird, nur daß dieſer letztere lebhafter und bündiger zu nehmen iſt. In den Pas beſteht kein Unterſchied, höchſtens daß man im „vierten und achten" ſtatt die Füße anzuſchließen eine „Grue" oder „Fußerhebung" ausführt.

Tabulatur des burgundiſchen Branles.

Arie des Branle de Bourgoigne. **Bewegungen des Burgunder Branles.**

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Grue rechts oder Fuß erheben.

} Dieſe vier Pas geben einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Grue links oder Fuß erheben.

} Dieſe vier Pas geben einen Double nach rechts.

Wiederholung vom Anfange.

Der Branle von haut Barrois.

Eine weitere Art des Branle heißt haut Barrois, und wird wie der Doppel-Branle oder der Burgunder Branle getanzt. Dieſer Branle erfordert jedoch nicht nur die Bewegung der Füße, ſondern auch jene der Arme und Schultern, nebſt kleinen Sprüngen im geraden Tact und raſcheren Tempo. Um ihn zu tanzen ſpringt man mit beiden Füßen zugleich links ſeitwärts, und fällt mit „linken Fuß geöffnet" ein; hierauf folgt abermals ein Sprung mit beiden Füßen zugleich nach derſelben Seite und Einfallen mit „rechten Fuß angezogen"; auf einen gleichen abermaligen Sprung nach links fällt man mit „linken Fuß geöffnet"

ein. Nach einem vierten gleichen Sprung nach derſelben Seite fällt man entweder mit „geſchloſſenen Füßen" ein, oder auf den linken Fuß, und macht entweder eine „Grue" mit dem rechten Fuß, oder erhebt dieſen, und damit iſt der Double nach links beendet. Das Gleiche wird nach rechts gemacht, wodurch der Double nach rechts ausgeführt wird. Iſt die Arie des haut Barrois wie jene des einfachen Branle, ſo theilt man die zwei vorletzten Noten für den Simple. Dieſer Branle wird gewöhnlich von Bedienten und Kammermädchen getanzt, zuweilen auch von jungen Herren und Damen, wenn ſie als Bauern oder Schäfer verkleidet eine Maskerade halten, und ſich unter einander amüſiren wollen. Die früher angegebenen Tabulaturen des Doppel- und einfachen Branle könnten Ihnen zwar auch für dieſen genügen, dennoch will ich Ihnen eine ſolche niederſchreiben, und zwar nach der Melodie eines Branle von Monſtierandel.

Capriol. Der in Rede ſtehende Branle iſt weit regſamer, als die vorangegangenen, und würde ſich zumeiſt für den Winter empfehlen, um ſich zu erwärmen. Da Sie ſchon mit den Tabulaturen begonnen haben, ſo bitte ich Sie, mir die Tabulatur auch dieſes Branles zu geben.

Tabulatur des Branle von haut Barrois.

Arie des Branle haut Barrois.	Bewegungen, um den Branle zu tanzen.
	Linker Fuß geöffnet. Kleiner Sprung. Rechter Fuß genähert. Kleiner Sprung. Linker Fuß geöffnet. Kleiner Sprung. Füße anſchließen. Kleiner Sprung. Rechter Fuß geöffnet. Kleiner Sprung. Linker Fuß genähert. Kleiner Sprung. Rechter Fuß geöffnet. Kleiner Sprung. Füße anſchließen. Kleiner Sprung. Wiederholung des Anfanges.

Von den vorstehenden Branles hat man, wie von einer Quelle, gewisse zusammengesetzte und mit Doubles, Simples, Fußerhebungen, Fußschließungen und Sprüngen untermischte Branles abgeleitet, die zuweilen auch den Tact ändern, und bald langsam, bald schneller getanzt werden, je nachdem es dem Componisten gefallen hat. Die Musiker nennen dieselben „getheilte Branles der Champagne", und um unter sich eine Uebereinstimmung zu erzielen, haben sie aus denselben Reihenfolgen von einer gewissen Zahl gebildet. So ist hier in Langres eine Suite von 10 Branles üblich, welcher sie den vorerwähnten Namen beigelegt haben. Eine andere Reihenfolge nennt man Branles de Camp (Feldlager-Branles), eine fernere Branles von Hennegau, und wieder eine andere Suite heißt Branles von Avignon. Und nach Maßgabe, als neue Zusammensetzungen entstehen, werden daraus neue Suiten gebildet, denen man beliebige Namen beilegt.

Capriol. Geben Sie mir die Tabulaturen aller dieser Reihenfolgen.

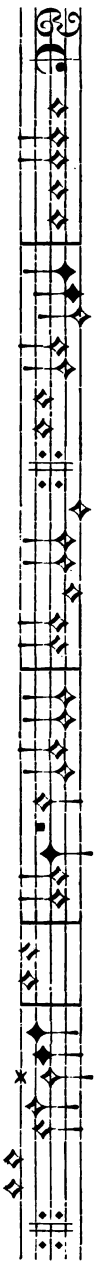
Arbeau. Das werde ich nicht, sondern ich überlasse es Ihnen, sich Aufzeichnungen darüber zu machen, nach den Anleitungen, die Ihnen die Musiklehrer oder Ihre Kameraden geben können; haben Sie dann all' diese Suiten inne, so genügt es, wenn Sie eine oder die andere davon tanzen wollen, den Musikern den betreffenden Namen zu nennen, und diese werden die gewünschte Reihenfolge spielen. Doch mache ich Sie hierbei darauf aufmerksam, daß Sie, um die Branles coupés gut zu tanzen, die Arien auswendig wissen, und sie für sich in Gedanken beim Tanzen mitsingen müssen.

Capriol. Geben Sie mir doch wenigstens zwei oder drei dieser Branles, denn damit wird es mir leichter werden, die anderen zu verstehen.

Arbeau. Dazu bin ich gerne bereit, und übergebe ich Ihnen hiermit die Tabulaturen der Branles genannt Cassandra und Pinagay, welche die beiden ersten sind aus der Suite der Branles coupés der Champagne, und welche im rascheren geraden Tact, ohne Sprung, wie auch die Lager-, Hennegau- und Avignon-Branles getanzt werden; doch können Sie auch, wie beim haut Barrois, kleine Sprünge einlegen.

Tabulatur des Braule coupé, genannt „Caſſandra".

Arie des Braule coupé. Bewegungen zum Braule coupé etc.



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.
} Dieſe vier Pas geben einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.
} Dieſe vier Pas geben einen Double nach rechts.

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.
} Dieſe vier Pas geben einen Double nach links.

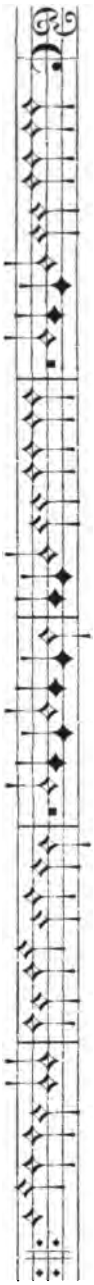
Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.
} Dieſe vier Pas geben einen Double nach rechts.

Linken Fuß öffnen.
Füße anſchließen.
} Dieſe zwei Pas geben einen Simple nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.
} Dieſe vier Pas geben einen Double nach rechts.

Tabulatur des Branle coupé, genannt „Pinagay“.

Arie dieſes Tanzes. **Bewegungen dazu.**



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.
Linken Fuß erheben.

} Dieſe vier Pas geben einen Double nach links.

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ anſchließen.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.

} Dieſe vier Pas geben einen Double nach links.

Linken Fuß erheben.
Rechten „ „
Linken „ „
„ „ öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.

} Dieſe vier Pas geben einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.

} Dieſe vier Pas geben einen Double nach rechts.

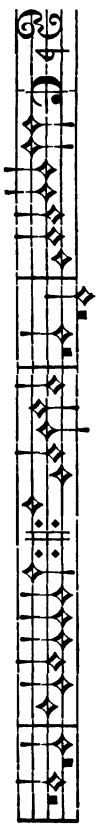
Capriol. Ich glaube Sie wiſſen die Bewegungen aller Branles coupés auswendig.

Arbeau. Vor Jahren, als ich in dieſe Stadt kam, um mich hier niederzulaſſen, ſprach man nur von Tänzen, Maskeraden und Luſtbarkeiten aller Art. Wir hatten Meiſter Claudius, welcher entzückend verſchiedene Inſtrumente ſpielte, und uns tüchtig übte. Seit einiger Zeit aber habe ich nur Verdruß, und zudem bin ich alt und ſchwerfällig geworden. Damals waren unter den Branles coupés noch ſehr beliebt: Branle de la Guerre (kriegeriſcher Branle), Branle d'Aridan und Branle Charlotte, nebſt vielen anderen.

Capriol. Wie tanzte man dieſe Branles, die Sie ſoeben nannten?

Arbeau. Sie werden dies aus der Tabulatur erſehen.

Tabulatur des Branle coupé, genannt „Charlotte".

Melodie des Branle coupé gen. „Charlotte".	Bewegungen, um dieſen Branle zu tanzen.	
	Linken Fuß öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Füße anſchließen.	
	Linken Fuß erheben.	
	Rechten „ erheben.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.
	„ „ öffnen.	
	Linken „ nähern.	
	Rechten „ öffnen.	
	Füße anſchließen.	
	Linken Fuß öffnen.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.
	Rechten „ nähern.	
	Linken „ öffnen.	
	Füße anſchließen.	
	Linken Fuß erheben.	
	Rechten „ „	

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ anſchließen.
„ „ erheben.
Rechten „ „
Linken „ „
„ „ öffnen.
Rechten „ nähern.
„ „ erheben.
Linken „ „
Rechten „ „
„ „ öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.

Dieſe zwei Pas geben einen Simple nach rechts.

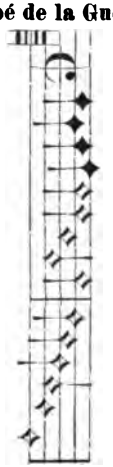
Dieſe zwei Pas geben einen Simple nach links.

Dieſe vier Pas geben einen Double nach rechts.

Noch bemerke ich, daß, wenn Sie dieſen Branle wie den haut Barrois tanzen wollen, Sie bei allen unbeſetzten Noten einen kleinen Sprung zu machen haben.

Tabulatur des Branle coupé de la Guerre.

Melodie des Branle coupé de la Guerre. **Bewegungen, um dieſen Branle zu tanzen.**



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.
Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Linken Fuß öffnen.
Füße anſchließen.
Rechten Fuß öffnen.
Füße anſchließen.

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Füße anſchließen.
Linken Fuß öffnen.
Füße anſchließen.
Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Linken Fuß öffnen.
Füße anſchließen.
Grue links.
„ rechts.
„ links.
Füße anſchließen.
Großer Sprung mit Capriole.

Tabulatur des Branle coupé, genannt „Aridan“.

Melodie des Branle coupé, gen. „Aridan“.	Bewegungen, um dieſen Branle zu tanzen.	
	Linken Fuß öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Füße anſchließen.	
	Linken Fuß erheben.	
	Rechten „ „	
	Linken „ „	
	Linken Fuß öffnen.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.
	Rechten „ nähern.	
	Linken „ öffnen.	
	Füße anſchließen.	
	Rechten Fuß öffnen.	Dieſe zwei Pas bilden einen Simple nach rechts.
	Füße anſchließen.	
	Linken Fuß öffnen.	Dieſe zwei Pas bilden einen Simple nach links.
	Füße anſchließen.	
	Rechten Fuß öffnen.	Dieſe zwei Pas bilden einen Simple nach rechts.
	Füße anſchließen.	
	Linken Fuß öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Füße anſchließen.	
	Linken Fuß erheben.	
	Rechten „ „	
	„ „ öffnen.	Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.
	Linken „ nähern.	
	Rechten „ öffnen.	
	Füße angeſchloſſen.	

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Grue rechts.
Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Grue links.
Pauſe.

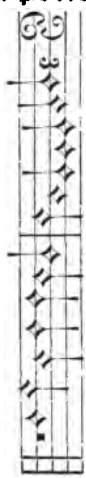
Mehrere Branles tragen den Namen des Landes, in welchem man ſie vorzugsweiſe tanzt, ſo giebt es einen Branle von Poitou, von Schottland ꝛc. Die Bretagner tanzen die Branles, die ſie Triori oder Paſſepied nennen.

Capriol. Ich erwarte, daß Sie mir die Tabulaturen dieſer Tänze geben.

Branle von Poitou.

Arbeau. Gewiſſe Stümper haben die Bewegungen des Branle von Poitou gefälſcht; dieſen gedenke ich nicht nachzuahmen, ſondern Ihnen die Tabulatur ſo zu geben, wie ich ſie ſeiner Zeit in Poitiers mit jungen Mädchen getanzt habe. Dieſer Branle geht im Tripel-Tact, ſtets nach links, ohne Abweichung nach rechts. Ich ſetze nur den Anfang einer Arie her, weil der Reſt derſelben, ſowie alle anderen Branles, deren es eine große Menge giebt, die gleichen Bewegungen enthält.

Melodie des Branle von Poitou. **Bewegungen zu dieſem Tanz.**

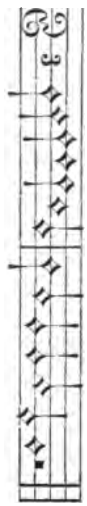


Rechten Fuß erheben.
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Kleine Pauſe.

Capriol. Macht man keine anderen Theilungen in dem Branle von Poitou? Ich habe gehört, daß die Damen von Poitiers ſolche ausführen, und dabei mit ihren Holzſchuhen ein gewiſſes Geräuſch verurſachen.

Arbeau. In der That ſtampfen ſie noch beſonders in den Tempi's des zweiten und dritten Tactes, welche ſechs weiße Noten enthalten, auf deren jede ſie abwechſelnd den einen Fuß erheben, wie Sie hier ſehen.

Fortſetzung derſelben Melodie. **Getheilte Bewegungen dazu.**



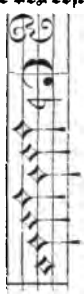
Rechten Fuß erheben.
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Kleine Pauſe.

Schottiſcher Branle.

Der ſchottiſche Branle war vor etwa 20 Jahren üblich. Die Muſiker wiſſen eine Reihenfolge von dieſen Branles mit verſchiedenen Bewegungen, und können Sie dieſelben von ihnen oder von ihren Freunden lernen. Wie die Tabulatur zeigt, tanzt man ſie in ſchnellerem geraden Tacte, und theile ich Ihnen die beiden erſten Branles der Suite hier mit.

Tabulatur des ſchottiſchen Branle.

Melodie des erſten Branle. **Bewegungen zu dieſem erſten Branle.**



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.

Dieſe vier Pas kommen gleich einem Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Linken „ kreuzen.
„ „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.
„ „ öffnen.
Linken „ kreuzen.
„ „ öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.
„ „ öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Linken „ kreuzen.
„ „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.
„ „ öffnen.
Linken „ kreuzen.

Diese vier Pas kommen gleich einem Double nach rechts.

Diese zwei Pas sind gleich einem Simple nach links.

Diese zwei Pas sind gleich einem Simple nach rechts.

Diese vier Pas sind gleich einem Double nach links.

Diese vier Pas sind gleich einem Double nach rechts.

Diese zwei Pas sind gleich einem Simple nach links.

Diese zwei Pas sind gleich einem Simple nach rechts.

Melodie des zweiten schottischen Braule.

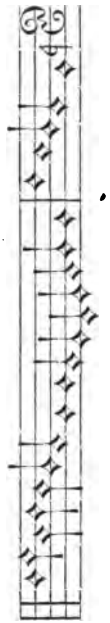
Bewegungen, um den zweiten Braule zu tanzen.

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.
„ „ öffnen.
Linken „ kreuzen.
„ „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.

Diese vier Pas gleichen einem Double nach links.

Diese zwei Pas gleichen einem Simple nach links. (?)

Diese zwei Pas gleichen einem Simple nach rechts. (?)



Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Linken „ kreuzen.
„ „ öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.
„ „ öffnen.
Linken „ kreuzen.
Rechten „ erheben.
Linken „ „
Rechten „ „
Sprung mit Capriole.

Dieſe vier Pas gleichen einem Double nach rechts.

Dieſe vier Pas gleichen einem Double nach links.

Dieſe zwei Pas gleichen einem Simple nach rechts.

Triori von Bretagne.

Dieſer Branle iſt hier wenig gebräuchlich. Sollten Sie ihn eines Tages tanzen wollen, ſo diene Ihnen zu wiſſen, daß er im ſchnelleren geraden Tact geht, wie die Tabulatur zeigt. Ich habe den Tanz einſt in Poitiers von einem jungen Bretonen gelernt, welcher dort mit mir ſtudirte.

Capriol. Es wird mir zur Befriedigung gereichen, den Triori kennen zu lernen. Man kann niemals genug wiſſen.

Tabulatur des Braule, genannt „Triori“.

Melodie dieſes Braule. Bewegungen für den Braule „Triori“.

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
„ „ erheben.
Sprung nach links, mit geſchloſſenen Füßen.
Linken Fuß erheben.
Rechten „ „
Linken „ „

Dieſe vier Pas gleichen einem Double nach links.

Anſtatt der drei Fußerhebungen am Ende dieſes Triori ſtellen Sie ſich auf die Fußſpitzen und ſchließen Ihre Abſätze aneinander, und ſtatt des „linken Fuß markiren" bewegen Sie die aneinander geſchloſſenen Ferſen nach rechts, und ſtatt des „rechten Fuß markiren" bewegen Sie die Abſätze nach links; ſtatt des letzten „Fuß erheben" wieder nach rechts, und heben gleichzeitig den linken Fuß in die Höhe. Um dies anſchaulicher zu machen, wiederhole ich aus der Tabulatur die drei letzten Noten.

Rechten Abſatz erheben. In demſelben Augenblick als
Linken „ „ der letzte Abſatz erhoben wird,
Rechten „ „ iſt auch der Fuß zu erheben.

Außer dieſen giebt es nun noch verſchiedene andere Branles, und da Sie gerne möglichſt viele kennen lernen wollen, ſo werde ich Ihnen deren Tabulaturen herſetzen. Auch diene Ihnen zur Kenntniß, daß, ſobald ein neuer Branle für eine Maskerade oder eine andere Feſtlichkeit erfunden wird, — was man ein Ballet nennt, — die jungen Leute denſelben ſofort in die Tanzgeſellſchaften einführen, und ihm einen Namen geben. Zu dieſer Art von Branles gehören auch diejenigen, deren Tabulaturen ich hier folgen laſſe, und welche der Mehrzahl nach mit unterſchiedlichen Geberden und Geſticulationen getanzt werden, weshalb man ſie auch „mimiſche Branles" nennen kann. Ich beginne mit dem Malteſer Branle.

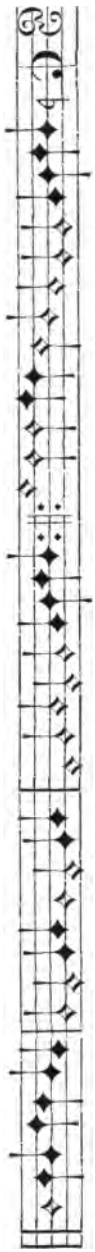
Branle von Malta.

Einige Malteſer-Ritter veranſtalteten ein Ballet für einen Maskenball bei Hofe, und erſchienen dort mit einer gleichen Anzahl Damen, alle als Türken gekleidet. Man tanzte einen Branle en ronde, bei dem gewiſſe Geſten und Körperwendungen vorkamen, und nannte ihn „malteſer Branle". Seit ungefähr 40 Jahren tanzt man dieſen Branle auch in Frankreich. Die Melodie und die Bewegungen ſind im langſamen geraden Tact gehalten, wie Sie aus der Tabulatur erſehen.

Capriol. Vielleicht iſt dieſer Tanz urſprünglich auf Malta gebräuchlich geweſen, und kein Ballet, welches man erfunden hat.

Arbeau. Ich halte ihn für ein Ballet, weil er mit gewiſſen Mienen, feierlichen Geberden und Stellungen getanzt wird, wie man zu der Zeit, als er in Mode ſtand, geſehen hat. Sei dem aber wie ihm wolle, die folgende Tabulatur wird Sie unterweiſen.

Tabulatur des Branle von Malta.

Melodie des Branle von Malta.	Bewegungen.	
	Linken Fuß öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Dieſe vier erſten Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Füße anſchließen.	
	Rechten Fuß öffnen.	Dieſe zwei Pas bilden einen Simple nach rechts.
	Füße anſchließen.	
	Linken Fuß vorſetzen.	Während dieſer Bewegungen machen die Tänzer eine Geſtikulation, und begeben ſich in die Mitte, als ob ſie ſich untereinander beſprechen wollten.
	Rechten „ „	
	Linken „ „	
	Rechten „ „	
	Linken „ „ und Grue rechts.	
	Rechten Fuß vorſetzen.	Nun laſſen ſie die Hände los, und Jedermann fängt an eine Tour nach links zu machen.
	Grue links.	
	Linken Fuß vorſetzen.	
	Grue rechts.	
	Linken Fuß erheben.	Nachdem die Tour vollendet iſt und alle mit geſchloſſenen Füßen eingefallen ſind, reichen ſich alle wieder die Hände und beginnen den Tanz von vorne.
	Rechten „ „	
	Linken „ „	
	Füße anſchließen.	

Wir wollen hier bemerken, daß bei jeder Wiederholung dieſes Branles auch neue Mienen und Geſtikulationen gemacht werden müſſen, wie z. B. die Hände Falten, und Erheben derſelben gegen den Himmel in Bewunderung oder Andacht u. dgl., wie es den Tanzenden eben beliebt.

Braule der Waſchfrauen.

Der mimiſche Braule, unter dem Namen „Braule der Waſchfrauen“, wird ſo genannt, weil die Tanzenden dabei in die Hände ſchlagen, was ein Geräuſch verurſacht, ähnlich demjenigen, welches die Schläger machen, welche an den Ufern der Seine in Paris die ſchmutzige Wäſche waſchen.

Capriol. Giebt es noch andere Geberden bei dieſem Braule?

Arbeau. Sie werden dieſelben aus den Bemerkungen am Rande der Tabulatur erſehen können, und hätte ich Sie auch ohne Ihre Frage darauf aufmerkſam gemacht. Bei dieſem Braule werden jedoch bei Wiederholung des Anfangs immer dieſelben Geſten wie vorher ausgeführt.

Tabulatur des Braules der Waſchfrauen.

Melodie dieſes Braules. **Bewegungen zu demſelben.**

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.

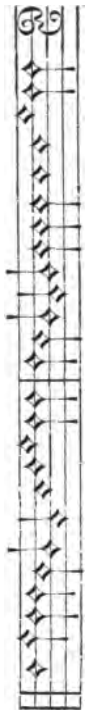
Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Füße anſchließen.
Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Füße anſchließen.
Linken Fuß öffnen.
Füße anſchließen.
Rechten Fuß öffnen.
Füße anſchließen.

Während dieſer zwei Simples ſtemmen die Frauen die Hände in die Seiten und die Männer drohen ihnen mit dem Finger; bei der Wiederholung der zwei Simples aber geſchieht es umgekehrt.



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.
Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.

Während dieſes Doubles nach links ſchlagen alle Tanzenden die Hände aufeinander und ahmen den gewiſſen Lärm nach.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.
Linken Fuß erheben.
Rechten „ „
Linken „ „
Großer Sprung und Einfallen mit geſchloſſenen Füßen.

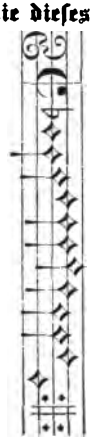
Während dieſer vier Pas wird derſelbe Lärm mit dem in die Hände ſchlagen gemacht, wie vorher. Die Tanzenden laſſen ihre Hände los, drehen ſich jeder eine Tour links, und erfaſſen ſich nach dem Sprunge wieder bei den Händen und beginnen von Anfang.

Der Erbſen-Branle.

Zu den mimiſchen Branles gehört auch der Erbſen-Branle, früher Margueritotte genannt; man tanzt denſelben im kürzeren geraden Tact, wie den gewöhnlichen Branle oder den haut Barrois, je nach Belieben, und zwar ebenſo viele Männer als Frauen. Aus den Randbemerkungen der folgenden Tabulatur erſehen Sie die dabei vorkommenden Geſtikulationen, welche ſehr leicht zu machen ſind.

Tabulatur des Erbſen-Branles.

Melodie dieſes Branles. **Bewegungen zu demſelben.**



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Großer Sprung der Männer.
Füße anſchließen.
Großer Sprung der Frauen.
Füße anſchließen.

Während dieſer zwei Pas rühren ſich die Frauen nicht.
Während dieſer zwei Pas rühren ſich die Männer nicht.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Großer Sprung der Frauen.
Füße anſchließen.
Großer Sprung der Männer.
Füße anſchließen.

Während die Männer dieſe drei Sprünge machen, vollführen die Frauen keinerlei Bewegung.

Während dieſer zwei Pas rühren ſich die Männer nicht.
Während dieſer zwei Pas rühren ſich die Frauen nicht.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.

Während die Frauen dieſe drei Sprünge machen, enthalten ſich die Männer jeder Bewegung.

Branle der Einſiedler.

Ein anderer mimiſcher Branle iſt jener der Einſiedler, welcher deswegen ſo heißt, weil dabei Geſten vorkommen, ähnlich denjenigen, welche die Einſiedler machen, wenn ſie Jemanden begrüßen. Vermuthlich entſtammt er einer Maskerade, auf welcher die jungen Leute in der Tracht der Einſiedler erſchienen; doch kann ich es nicht gutheißen, ſolche Kleider auf einem Maskenball zu tragen, überhaupt die Verrichtungen der Geiſtlichen nachzuahmen, denn man ſoll deren Kleid ſowohl wie ihre Perſon ehren.

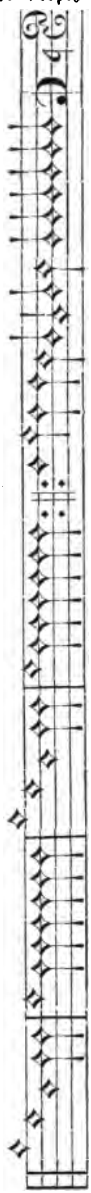
Capriol. Ihren Rath will ich gerne befolgen. Unterlaſſen Sie jedoch nicht, mir die Tabulatur mitzutheilen, damit ich weiß, wie er getanzt wurde.

Arbeau. Da Sie keine ſchlechte Abſicht haben, ſondern ihn nur kennen lernen wollen, ſo will ich Ihren Wunſch gerne erfüllen.

Dieſer Branle wird im mittelſchnellen geraden Tact in der Weiſe getanzt, wie ſie die nachſtehende Tabulatur angiebt.

Tabulatur des Branles der Einſiedler.

Melodie dieſes Branles. **Bewegungen für denſelben.**



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Füße anſchließen.
Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Füße anſchließen.

Rechten Fuß erheben.
Linken „ „
Rechten „ „
Füße anſchließen.
Rechten Fuß markiren.
Linken „ „
Rechten „ „
Füße anſchließen.

Während dieſer vier Pas machen die Tanzenden eine halbe Tour nach links und kehren demnach das Geſicht außerhalb. Die Tanzenden kreuzen ihre Arme und verneigen ſich, wie es die jungen Novizen machen.

Rechten Fuß erheben.
Linken „ „
Rechten „ „
Füße anſchließen.
Rechten Fuß markiren.
Linken „ „
Rechten „ „
Füße anſchließen.

Die Tanzenden machen während der vier Pas eine halbe Tour nach links, und kehren ſodann das Geſicht wieder nach innen, wie im Anfange. Während dieſer vier Pas verneigen ſich die Tanzenden, wie früher erwähnt wurde.

Der Leuchter-Branle.

Dieſer Branle hieß früher der Fackel-Branle, und wird ebenfalls im mittelſchnellen geraden Tact, und mit denſelben Pas wie die

Allemande, getanzt. Wer dieſen Tanz aufführen will, nimmt einen Leuchter mit angezündeter Kerze, oder auch eine Fackel, oder ein Flambeau, macht eine oder zwei Touren um den Saal, ſieht bald da-, bald dorthin, nach einer Tänzerin, und wählt ſich endlich eine ſolche, mit der er eine kurze Strecke tanzt, ſie dann ſtehen läßt, wobei er ihr den Leuchter oder die Fackel in die Hand giebt, und ſich tanzend nach ſeinem Platz zurückzieht. Die Dame mit dem Leuchter macht es nun ebenſo, wie ſie es vom Tänzer geſehen, wählt ſich einen Anderen, dem ſie den Leuchter übergiebt, worauf ſie ſich tanzend entfernt. In dieſer Weiſe geht das fortwährende Neuwählen der Perſonen vor ſich.

Tabulatur des Fackel-Branles.

Melodie dieſes Branles. **Bewegungen zu demſelben.**

Linken Fuß vorſetzen.
Rechten „ „
Linken „ „
Grue rechts.
Rechten Fuß vorſetzen.
Linken „ „
Rechten „ „
Grue links.
Linken Fuß vorſetzen.
Rechten „ „
Linken „ „
Grue rechts.
Rechten Fuß vorſetzen.
Linken „ „
Rechten „ „
Grue links.

} Während dieſer Pas macht der Tänzer eine oder zwei Touren im Saale, um ſich eine Tänzerin zu wählen, und ihr den Leuchter zu geben.

Linken Fuß vorſetzen.
Grue rechts.
Rechten Fuß vorſetzen.
Grue links.

Während dieſer vier Pas ſieht ſich der Tanzende nach rechts und links um, eine Tänzerin zu wählen.

Capriol. Dieſer Tanz iſt geeignet, um alle in der Geſellſchaft anweſenden Perſonen daran Theil nehmen zu laſſen, wie Sie es bei der Gaillarde Lyonnaiſe erwähnten.

Der Holzſchuh-Branle.

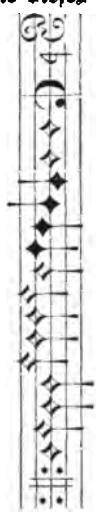
Arbeau. Roſſinus berichtet in ſeinem Buche über die römiſchen Alterthümer, nach dem ſiebenten Buche des Denis Halicarnaſſus, daß bei den großen öffentlichen Feſten in Rom die Tänzer mit ihren Tibias, Harfen und Barbiton's in Reihen marſchirten, und die Bewegungen, Mienen und Geſten eines vor der Reihe einherſchreitenden Tänzers nachzuahmen ſuchten, was den Eindruck machte, als ob ſie Guignolet*) ſpielten. Danach hat man hier in Langres eine Maskerade geformt, bei welcher eine Narren-Mutter drei Narren vorangeht, und ihnen unterſchiedliche Geſten vormacht, hierauf ſich umkehrt, und zuſieht, ob dieſe ihre Narren-Kinder auch alles gehörig nachahmen. Zu dieſem Zwecke bediente man ſich des Holzſchuh-Branles.

Capriol. Wie wird derſelbe getanzt?

Arbeau. Im geraden Tact, wie der Branle double, indem man vier Pas nach links, und ebenſo viele nach rechts macht, hiernach zwei Simples und drei Fußtappungen folgen läßt, welche wiederholt werden.

Tabulatur des Holzſchuh-Branles.

Melodie dieſes Branles. **Bewegungen zu demſelben.**



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.

Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.

Füße anſchließen.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.

*) Guignolet iſt der Name einer luſtigen, ſpottenden Marionette, die in Frankreich den claſſiſchen Polichinel zu verdrängen im Begriffe ſteht Der Guignol ſtammt aus Lyon, und iſt der Name von einem alten, dort üblichen Wort abzuleiten, das ſoviel beſagen will, wie „langweilig, überläſtig, beſchwerlich fallen.“ Dieſer Erklärung

Linken Fuß öffnen.

Füße anſchließen.

Rechten Fuß öffnen.

Füße anſchließen.

Mit rechtem Fuß tappen.

" " " "

" " " "

Dieſe zwei Pas bilden einen Simple nach links.

Dieſe zwei Pas bilden einen Simple nach rechts.

Wem es beliebt, der kann an Stelle dieſes Fußtappens andere Bewegungen machen.

Bei dieſem Branle können die Männer die erſten drei Fußtappungen machen, während die Frauen ſich ruhig verhalten; bei der Wiederholung tappen die Frauen, und die Männer enthalten ſich jeder Bewegung. Hierauf beginnt man wieder den Branle von vorne, und wählt dann, wenn man will, neue Geberden.

Capriol. Dieſe Fußtappungen erinnern mich an die Pferde, wenn ſie das Waſſer trüben, oder an die Klepper, wenn ſie den Hafer nicht mehr erwarten können.

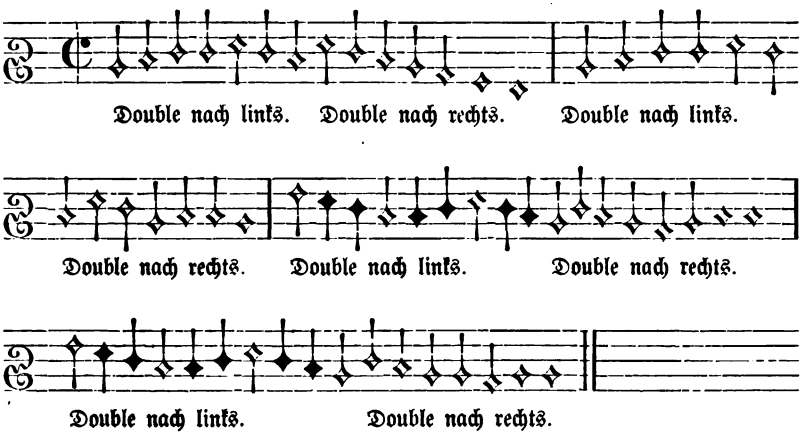
Der Pferde-Branle.

Arbeau. Ich habe in dieſer Stadt einen Branle tanzen ſehen, den man den Pferde-Branle nannte, bei welchem eben ſolche Fußtappungen vorkamen, wie beim vorhergehenden, und die Melodie dazu ſcheint mir die gleiche oder doch eine ähnliche zu ſein, wie Sie aus der Tabulatur erſehen. Er wird im geraden Tact, wie der gewöhnliche Branle, getanzt, und der junge Mann hält ſeine Dame bei beiden

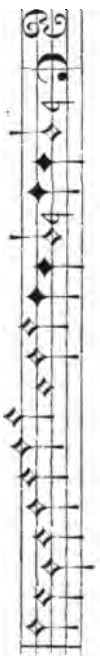
---

zufolge wäre das Wort guignol vor dem 18. Jahrhundert nicht bekannt geweſen, ſondern erſt um dieſe Zeit die Wörter „guignonnant, guignolant (ärgern, zuwider ſein) dadurch zur Verbreitung gelangt, daß der Guignol dieſelben auf den kleinen Volksbühnen unaufhörlich im Munde führte. — Die hier vorkommende Stelle in Tabourot's Orchéſographie würde die Entſtehung des Wortes „Guignol" viel weiter zurück verlegen, und der Sache weit beſſer entſprechen, indem es eine Figur bezeichnet, welche immer bereit iſt, ſich über alle Anderen luſtig zu machen, und hauptſächlich hinter dem Rücken ihres Herrn und Meiſters, des Gendarmen und des Teufels, alle Bewegungen nachzuahmen, welche dieſe vornehmen.

Händen. Der Anfang dieſes Branles beſtand, wie Sie hier ſehen, aus vier Doubles nach links und vier nach rechts.



Tabulatur des übrigen Theils dieſes Branles.

Melodie.	Bewegungen.	
	Zwei Mal tappen mit dem rechten Fuße — der Mann.	Während dieſes Tappens und der Tour, welche der Mann macht, bleibt die Frau ruhig.
	Rechten Fuß öffnen.	Dieſe beiden Pas bilden einen Simple nach rechts.
	Füße anſchließen.	
	Linken Fuß öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Während dieſer vier Pas macht der Mann eine Tour nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Füße anſchließen.	

Die Frau tappt zwei Mal mit dem rechten Fuße. — Während dessen bleibt der Mann ruhig.

Rechten Fuß öffnen.
Füße anschließen.
Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anschließen.

Diese beiden Pas bilden einen Simple nach links.

Während dieser vier Pas macht die Frau eine Tour nach links.

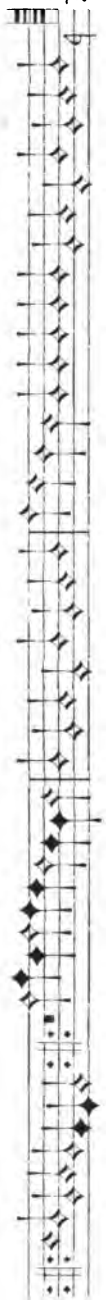
Ist dieses geschehen, so fassen sich die Tanzenden wieder bei beiden Händen, und beginnen von vorn.

Branle de la Montarde.

In früherer Zeit hat man auch den Branle de la Montarde getanzt, im geraden Tact, und mit kleinen Sprüngen, wie den haut Barrois; dabei geht man stets nur nach links, ohne Abweichung nach rechts. Männer und Frauen müssen in gleicher Zahl sein, ein Mann führt die Reihe an, eine Frau steht an der Queue; alle zusammen tanzen 4 Doubles nach links, worauf der Erste eine Wendung macht, und sich von den Uebrigen trennt. (Wohin? An die Queue?) Hiernach macht die Zweite ebenfalls eine Tour und nähert sich dem Ersten; dieser folgt auf gleiche Weise der Dritte, diesem die Vierte u. s. w. Alle der ganzen Reihe. Sobald die Letzte ihre Tour gemacht, bildet der Erste eine Gasse, und passirt dieselbe vor den Frauen, und im Rücken der Männer, und stellt sich an die Queue, wo er der letzten Tänzerin die Hand reicht. Während der Erste die Gasse bildet, erfassen sich die Uebrigen (vor und hinter denen derselbe passirt ist) bei den Händen und beginnen wieder den Branle von vorne zu tanzen. Auf diese Weise wird nun Diejenige, die früher die Zweite in der Reihe war, die Erste sein, und hat nun ihrerseits dasselbe auszuführen, was vorher der Erste gemacht hatte. So fährt man so lange fort, bis jeder der Tanzenden der Erste gewesen; und nachdem die ursprünglich Letzte an der Spitze ist, die Gasse gebildet hat, und wieder als Letzte in die Reihe eintritt, wo sie beim Anfange war, ist der Branle zu Ende, und die Musik hört auf zu spielen. Hier folgt die Tabulatur:

Tabulatur des Braule de la Montarde.

Melodie dieſes Braules. **Pas und Bewegungen.**



Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Rechten Fuß nähern.
Kleiner Sprung.
Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Rechten Fuß nähern.
Kleiner Sprung.
Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Rechten Fuß nähern.
Kleiner Sprung.
Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Rechten Fuß nähern.
Kleiner Sprung.
Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße geſchloſſen.
Kleine Pauſe.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Linken Fuß erheben.
Rechten „ „
Linken „ „
Füße anſchließen.

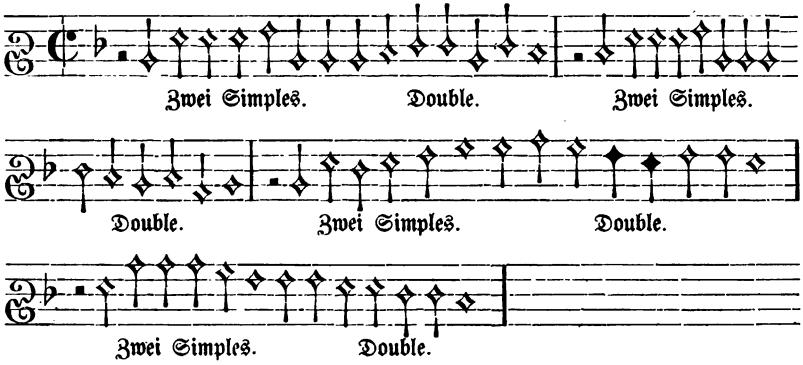
Dieſes Ende wiederholen die Muſiker ſo lange und ſo oft, bis jeder der Tanzenden die früher beſchriebene Tour und Gaſſe gemacht hat.

Capriol. Dieſes iſt alſo der Branle, den die Damen den Reihen-Branle nennen?

Branle genannt „de la Haie".

Arbeau. Der Branle, den Sie meinen, iſt ein anderer. Man tanzt ihn im geraden Tact, wie die Courante; die Tänzer, jeder für ſich, und Einer nach dem Anderen, tanzen zuerſt die Muſik nach Art der Courante, und am Ende durchſchlingen ſie einander, und formiren die „Haie". Ich gebe Ihnen zuerſt die Melodie der erwähnten Courante, von der Sie wiſſen, daß darauf zwei Simples und ein Double entfallen; ſodann folgt die Melodie, welche die Muſiker am Ende ſpielen, und wobei man ſich durchſchlingt.

Tabulatur des Tanzes „de la Haie".



Melodie und Bewegungen „de la Haie".

Linken Fuß vorſetzen.
Rechten „ „
Linken „ „
Füße anſchließen.

Während dieſer vier Pas, und der folgenden ähnlichen, machen die Tanzenden die Reihe, und wechſeln gegenſeitig die Plätze.

Rechten Fuß vorſetzen.
Linken „ „
Rechten „ „
Füße anſchließen.

Während dieſer vier Pas ſetzt der Erſte der Spitze die Haie fort, bis er bei der letzten Perſon an der Queue angekommen iſt. Die Muſiker ſpielen ſo lange dieſes dauert.

Capriol. Ich verstehe nicht ganz, was Sie unter „Haie" meinen.

Arbeau. Sie werden es besser auf diese Weise begreifen. Denken Sie sich drei Tänzer, die geringste Zahl, welche zulässig ist, und bezeichnen Sie dieselben mit den Buchstaben:

A. B. C.

In den ersten vier Pas der Musik zur „Haie" wechseln A und B mit einander den Platz, indem sie links an einander vorbei gehen; in den nächsten vier Pas wechseln dann A und C, indem sie rechts wenden. Jetzt stehen die Drei nun so:

B. C. A.

Ist das geschehen, so wechseln nun B und C, wie vorher beschrieben, dann wieder B und A den Platz, wonach bei den dritten vier Pas diese Ordnung eintritt:

C. A. B.

In den nächstfolgenden vier Pas wechselt C mit A, sodann C mit B den Platz, wodurch die ursprüngliche Ordnung A. B. C wieder hergestellt ist.

Capriol. Wenn mehr als drei Personen am Tanze theilnehmen, werden diese Wechselungen dann ebenso ausgeführt, wie Sie soeben erklärten?

Arbeau. Selbstverständlich; es ist dabei nur Folgendes zu beachten: Nehmen Sie an, es wären deren sieben, a, b, c, d, e, f und g; so wie a, als Erster, mit b, dem Zweiten, gewechselt hat, hierauf mit c, als Drittem, und hiernach eben mit d, dem Vierten, zu wechseln im Begriffe ist, muß nun b, der jetzt Erster ist, beginnen, die „Haie" (Gasse, Hecke ꝛc.) zu bilden, und mit c, welcher der Zweite ist, wechseln u. s. w.

Capriol. Nach dem Gesagten zu schließen, muß dann wohl c, als Erster, seine „Haie" beginnen, und mit d, der jetzt Zweiter ist, im selben Augenblicke wechseln, als b nach Vollendung seiner „Haie" im Begriffe steht, mit e zu wechseln, welcher nunmehr der Vierte ist u. s. w.

Arbeau. Ganz richtig; Sie verstehen die Sache nun vollkommen, wie ich sehe. — Der Branle de l'Official wird Ihnen nicht so schwer fallen.

Branle de l'Official.

Es ist noch gar nicht lange her, seit dieser Branle in Aufnahme kam. Man tanzt ihn wie den haut Barrois, im geraden Tact, mit kleinen Sprüngen, und beginnt mit einem Double nach links, und einem solchen nach rechts, welche beide wiederholt werden. Während der Dauer

von 6 Simples gehen die Tanzenden immer nach links, nach deren Beendigung die Muſiker die Cadenz machen, zu welcher die Männer die Frauen um die Taille faſſen, und ſie emporheben und zur Cadenz niederſtellen. Die Tänzer müſſen hierbei feſt auf ihren Füßen ſtehen, um die Tänzerin tragen zu können, was Manchem beſonders ſchwer fällt bei ſolchen Damen, die ſich nicht auf ihre Hüften ſtützen wollen.

Tabulatur des Braule de l'Official.

Muſik dieſes Braules. **Bewegungen zu demſelben.**

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Rechten Fuß nähern.
Kleiner Sprung.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.

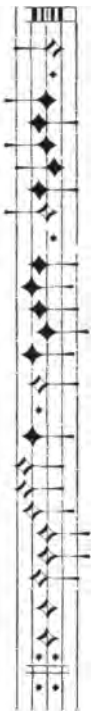
Rechten Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Linken Fuß nähern.
Kleiner Sprung.
Rechten Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.
Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.
Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.
Kleiner Sprung.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach links.

Dieſe vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Während dieſer Pas gehen die Tanzenden immer nur nach links, ohne nach rechts abzuweichen.



Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.

Füße anſchließen.

Kleiner Sprung.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.

Füße anſchließen.

Kleiner Sprung.
Linken Fuß öffnen.

Kleiner Sprung.
Füße anſchließen.

Linken Fuß erheben.

Rechten „ „

Füße anſchließen.
Pauſe.

Während dieſer vier Pas umfaßt der Mann die Frau am Mieder, hebt ſie in die Luft zum Sprunge, und zu dem Behufe dreht er ſich nach rechts.

Capriol. Ich weiß ganz wohl, daß dieſer Branle hierauf wieder von vorne angefangen wird; aber ich halte ihn für ſehr ſchwer, zumal man, um ihn gut zu tanzen, von der Geſchicklichkeit und Behendigkeit ſeiner Tänzerin abhängt, welche man durch die Luft ſchwingen ſoll, weshalb der Tänzer, wenn er nicht genug Kraft dazu hätte, blos tanzen müßte.

Arbeau. Bei der Gavotte begegnen Sie dieſen Schwierigkeiten nicht, denn hier haben Sie die Tänzerin nicht in die Luft zu erheben, ſondern nur zu küſſen.

Capriol. Das würde ich wohl leicht treffen, und auch gerne thun, weshalb ich die Gavotte lernen will.

Die Gavotte*).

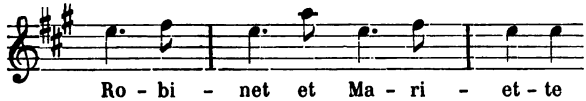
Arbeau. Die Gavotte genannten Tänze ſind eine Sammlung verſchiedener Doppel-Branles, welche die Muſiker ausgewählt haben,

*) Die Gavotte Louis' XIII., herausgegeben von H. Ghys (Paris bei Bertin u. Comp., Elberfeld bei Arnold 1868), die in unſerer Zeit eine beiſpielloſe Popularität erlebte, und die plötzlich eine Liebhaberei für dieſe alte Tanzform beim Publicum erweckte, ſo daß eine große Anzahl alter und neuer Gavotten im Muſikalienhandel erſchie-

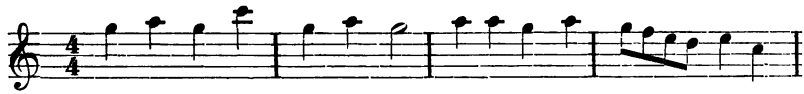
um daraus eine Suite zu bilden, der sie den Namen „Gavotten“ beilegten, weswegen Sie diese Tänze auch am Besten von den Musikern und deren Cameraden lernen können. Die Gavotte wird nach Art des haut Barrois, im geraden Tact, mit kleinen Sprüngen getanzt, und besteht aus einem Double nach links, und einem Double nach rechts, wie der gewöhnliche Branle. Die Tänzer jedoch zertheilen diese Doubles, indem sie nach Belieben den Gaillarden entlehnte Passagen einschalten oder einlegen. Nachdem dann der Tanz eine Weile seinen Gang gehabt, trennt sich ein Paar von den Uebrigen, und führt angesichts aller Anwesenden verschiedene Passagen aus, worauf der Tänzer alle Damen, die Tänzerin alle Herren der Reihe nach küßt, und sich Beide danach wieder an ihren Platz begeben. Dasselbe macht hierauf das nächste Paar, und so fort jedes der übrigen. Viele räumen den Vorzug, die Anderen küssen zu dürfen, jedoch nur dem Festgeber und jener

---

nen und Absatz fanden, ist kein Original aus dem 17. Jahrhundert, sondern nur im Hauptsatz und Minore (Moll-Zwischensatz) — natürlich einfacher gedacht, — einer früheren Zeit angehörig, während das Trio in Adur sich als ein melodischer Sprößling mit der Signatur des 19. Jahrhunderts erweist. König Ludwig der Dreizehnte von Frankreich hat an dieser Tanzcomposition durchaus gar keinen Antheil, wie Wilh. Tappert im „Musikal. Wochenblatt“ von Fritzsch in Leipzig, 3. Jahrg. Nr. 4, überzeugend nachweist. Das Original der s. g. „Gavotte Ludwig's des Dreizehnten“ fand Tappert in Laborde's vierbändigem „Essai sur la Musique ancienne et moderne. Paris, 1780“. Daselbst befindet sich ein kleines Tanzrondo „imité de Colin Muset“.



„Das ist das älteste Tanzlied, welches man kennt“, versichert Laborde. Das mag sein, Colin Muset war ein „Chansonnier, Jongleur ou Ménestrel“ zur Zeit des Königs von Navarra, also in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; die Aehnlichkeit mit der fraglichen Gavotte erstreckt sich nur auf acht Noten. Weiter findet sich in dem reichen Inhalt des dem „Essai“ beigegebenen Melodienbuches ein kurzes fünfstimmiges Liedchen mit der Ueberschrift „Air de la Clochette, fameux sous Henri III.“ Der erste Sopran (1. Dessus), mit „très gay“ bezeichnet, also hurtig, allegro zu singen, beginnt:



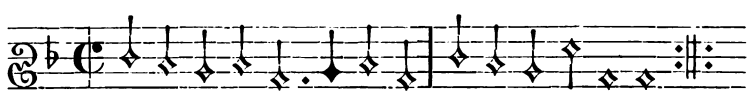
und somit wäre endlich die Melodie des Hauptsatzes entdeckt. Die folgenden (letzten) fünf Tacte hat Ghys nicht benutzt. Wer ist nun aber der Componist des berühmten Glöckchen-Liedes? Eine Notiz bei Laborde giebt auch darüber Auskunft: „Cet air est tiré de la Fête donné par Beaujoyeux au Mariage du Duc de Joyeuse avec Melle de Vaudémont.“

Dame ein, mit welcher er tanzt. Zuletzt beſchenkt dieſe denjenigen der Herren, welcher die Muſiker bezahlen muß, der Anführer des Feſtes bei der nächſten Zuſammenkunft wird, und dann deſſelben Vorrechts genießt, mit ihrem Roſenkranz oder Blumenſtrauß.

Tabulatur einer Gavotte.

Muſik der Gavotte.	Bewegungen.
Linken Fuß öffnen.	
Kleiner Sprung.	Paſſage von vier Pas, welche einem Double nach links gleich iſt.
Rechten Fuß nähern.	
Kleiner Sprung.	
Rechten Fuß markirt und kreuzen.	
Kleiner Sprung.	
Grue rechts gekreuzt.	
Kleiner Sprung.	
Füße anſchließen.	
Kleiner Sprung.	Paſſage von fünf Pas, mit der Zeitdauer von vier Pas; gleich einem Double nach rechts.
Linken Fuß markirt und kreuzen.	
Rechten „ „ „ „	
Grue rechts kreuzen.	
Kleiner Sprung.	
Füße anſchließen mit Capriole.	

Hier folgt der übrige Theil der Muſik des erſten Branle's aus der Reihenfolge der Gavotten, welche unſere Muſiker in Langres ſpielen. Dazu verwenden Sie die oben gegebenen Einlagen, oder ſolche andere, die Sie ſich ſelbſt bilden wollen, oder anderen guten und gewandten Tänzern nachahmen können. Hätte es dieſe Art Tänze zur Zeit meiner Jugend gegeben, ſo würde ich nicht ermangelt haben, mir Aufzeichnungen davon zu machen.



Double nach links. Double nach rechts.

Die Moriske.

In meiner Jugend habe ich Gelegenheit gehabt, zu ſehen, wie in den guten Geſellſchaften, nachdem das Souper beendet war, ein Junge mit geſchwärztem Geſicht, welcher über die Stirne ein Band von weißem oder gelbem Taffet gebunden hatte, und an den Fußknöcheln Schellen trug, die Moriske aufführte. Er machte einige Paſſagen den Saal entlang, kehrte wieder an den Ort zurück, von dem er angefangen, und tanzte neue Paſſagen, und dies wiederholte ſich oftmals mit immer neuen Abwechſelungen, was den Zuſchauern angenehme Erheiterung und Vergnügen gewährte. Macrobius läßt in ſeinem dritten Buche der Saturnalien, Capitel 14, den Horus ſagen, daß die vornehmen Knaben und die jungen Mädchen aus den guten Häuſern Roms mit crotales tanzten, was Badius Aſcenſius, der Commentator, mit „Schellen" überſetzt; doch ſtimme ich dieſer Interpretation nicht bei, und glaube ich eher, daß crotales ein kleines baskiſches Tambourin bedeutet, das mit Glöckchen und Schellen beſetzt war, wie man es der Göttermutter*) in die Hand gab, oder daß es Dasjenige geweſen, was wir Cymbalen und eiſerne Triangel nennen, die mit Ringen beſetzt ſind, und welche als Begleitung zur Leier geſpielt, ſehr angenehm klingen. Wie dem auch immer ſei, es wurde viel darauf gehalten, dieſen Tanz gut zu tanzen.

Capriol. Der folgende Vers Virgil's ſpricht für Ihre Auslegung:

Crispum sub Crotalo docta movere latus.

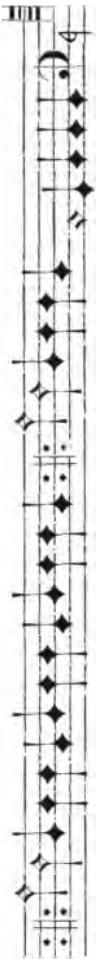
Hätte der Dichter darunter „Schellen" gemeint, ſo würde er geſagt haben cum, nicht sub. Indeſſen bitte ich Sie, mir eine kleine Tabulatur davon zu geben, ich werde dieſen Tanz meinen Bedienten lernen laſſen.

Arbeau. Die Moriske wird im geraden Tact getanzt. Ehemals machte man Fußtappungen dazu, da dies den Tanzenden indeſſen zu beſchwerlich fiel, ſo ſetzten ſie an deren Stelle nur das Auftappen mit den Abſätzen, wobei ſie die Fußſpitzen feſt am Boden hielten. Einige wieder haben abwechſelndes „Fußmarkiren" und „Abſatzmarkiren" zugleich eingeführt. Die Anwendung aller dieſer drei Arten, vornehmlich aber jene des Auftappens mit dem ganzen Fuße, hat in der Erfahrung bewieſen, daß dadurch Podagra und Gicht erzeugt wird (!), weshalb der Tanz auch nach und nach außer Uebung gekommen iſt. Ich werde Ihnen indeſſen die Muſik nebſt den Bewegungen zu einer Paſſage aufſchreiben; was die übrigen Paſſagen betrifft, ſo können Sie dieſelben von jenen lernen, die darin geübt ſind, deren Zahl jedoch heute nur ſehr klein iſt.

*) Cybele.

Tabulatur der Moriske.

Muſik der Moriske. **Bewegungen.**



Rechten Abſatz aufſtoßen.
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Beide Abſätze.
Kleine Pauſe.
Rechten Abſatz aufſtoßen.
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Beide Abſätze.
Kleine Pauſe.

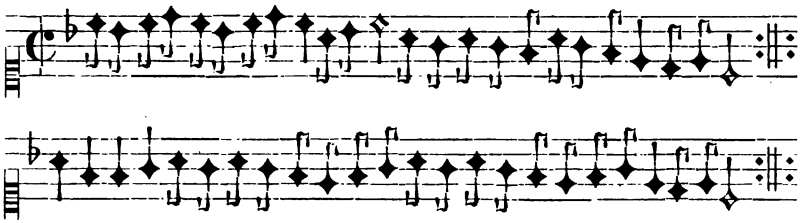
Der Tänzer hält die Fußſpitzen immer feſt am Boden, während er die Abſätze aufſtößt, um die Schellen erklingen zu machen, die Bewegung des Aufſtoßens beider Abſätze kommt jener des „Füße anſchließen“ gleich.

Rechten Abſatz aufſtoßen.
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Rechten „ „
Linken „ „
Beide Abſätze.
Kleine Pauſe.

Capriol. Darnach, wie Sie mir die Bewegungen der Moriske angeben, ſcheint es, daß der Tänzer dabei nicht von der Stelle kommt.

Arbeau. Er muß aber doch tanzend den ganzen Saal durchſchreiten, und um dies zu erreichen ſetzt er nach dem Auftreten mit beiden Abſätzen, was dem „Füße anſchließen und Cadenz“ gleichkommt, und vor dem „rechten Abſatz aufſtoßen“, beide Füße etwas vor, und im ſelben Augenblicke tritt er mit dem rechten Abſatz auf. Denn, wie Sie wiſſen, auf das „Füße anſchließen“ folgt das Aufſtoßen mit dem rechten Abſatz. Ferner haben Sie zu bemerken, daß man die Muſik der Moriske

durch hakenförmige Noten theilt, und daß auf jede derselben ein Aufstoßen mit dem Absatz entfällt.



Capriol. Herr Arbeau, ich habe bemerkt, daß in all' den Tänzen, von denen Sie gesprochen, die Bewegung des Ru de vache nicht vorkommt, und doch haben Sie mir bei der Erklärung der Bewegungen im Anfange unserer Unterhaltung davon Mittheilung gemacht.

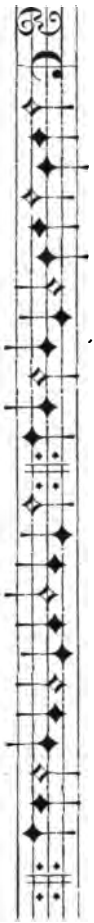
Arbeau. Ganz richtig; doch geschah es deswegen, weil die Tänzer von dieser Bewegung heutzutage fast gar keinen Gebrauch machen, höchstens beim canarischen Tanze, von dem ich eben sprechen wollte.

Der Canarie.

Manche behaupten, daß dieser Tanz auf den canarischen Inseln gebräuchlich, und allgemein verbreitet ist; Andere meinen, und denen schließe auch ich mich an, daß derselbe einem für eine Maskerade componirten Ballete entnommen wurde, bei welchem die Tanzenden als Könige und Königinnen von Mauritanien, oder auch als Wilde, mit vielfarbigem Federschmucke geziert, verkleidet waren. Der Canarie wird folgendermaßen ausgeführt: Ein junger Mann wählt eine Dame, und tanzt mit ihr nach den Cadenzen der entsprechenden Musik an's Ende des Saales, wo er seine Tänzerin verläßt, und rückwärts tanzend an den Ausgangspunkt zurückkehrt, stets die Dame im Auge behaltend. Sodann nähert er sich ihr wieder, wobei er gewisse Passagen ausführt, worauf er abermals zurückweicht. Die Tänzerin führt hiernach ihrerseits dasselbe aus, indem sie gegen den Tänzer unter Passagen herankommt und wieder zurückweicht, was nun abwechselnd von Beiden so lange geschieht, als die verschiedenartigen Passagen dies möglich machen und gestatten, wobei ich noch bemerke, daß diese Passagen zwar sehr heiter und lustig, dennoch aber fremdartig und bizarr sind, und sich wild anlassen. Sie mögen sie von jenen erlernen, die deren kundig sind, oder selbst neue erfinden; ich werde nur die Musik anführen, sowie einige Bewegungen der Passagen, welche am gebräuchlichsten sind, und am besten gefallen.

Tabulatur des canariſchen Tanzes.

Muſik des Canarie.



Bewegungen.

Mit dem linken Fuß tappen, woraus „rechten Fuß erheben" entſteht.
Rechten Abſatz markiren.
„ Fuß „
Mit dem rechten Fuß tappen, was „linken Fuß erheben" verurſacht.
Linken Abſatz markiren.
„ Fuß „
Mit dem linken Fuß tappen, woraus „rechten Fuß erheben" entſteht.
Rechten Abſatz markiren.
„ Fuß „
Mit dem rechten Fuß tappen, was „linken Fuß erheben" verurſacht.
Linken Abſatz markiren.
„ Fuß „

Der übrige Theil der Muſik wird wie das Vorſtehende getanzt, ſo oft und ſo lange als der Tänzer braucht, um ſich der Tänzerin zu nähern und wieder auf den Platz zurückzuweichen, von dem Beide angefangen haben.

Bei der zweiten Paſſage kann man ſtatt des auf die weißen Noten der Muſik entfallenden Fußtappens eine ſehr hohe Grue machen, nach welcher man den Fuß mit Tappen niederſtellt und nach rückwärts ſchleift, als ob man auf Geſpucktes träte oder eine Spinne zertreten würde. (!)

Capriol. Sie verſprachen mir vorher, mir nach dem Canarie die ſpaniſche Pavane zu geben. Wie wird dieſe getanzt?

Pavane d'Eſpagne.

Die ſpaniſche Pavane wird im mittelſchnellen geraden Tacte, nach der Muſik und den Bewegungen, welche die nachſtehende Tabulatur aufweiſt, getanzt. Iſt man während der erſten Paſſage vorwärts gegangen, ſo hat man dieſelbe wieder zurück zu machen, und nach derſelben Muſik, aber mit neuen Bewegungen folgt die zweite und alle übrigen Paſſagen, welche Sie nach und nach erlernen können.

Muſik und Bewegungen der ſpaniſchen Pavane.

Linken Fuß vorſetzen.
Füße anſchließen.

Dieſe zwei Pas geben einen Simple nach links.

Rechten Fuß vorſetzen.
Füße anſchließen.
Linken Fuß vorſetzen.

Dieſe zwei Pas geben einen Simple nach rechts.

Rechten Fuß nähern, woraus „linken Fuß erheben" entſteht.
Fleuret.
„
„
„
„
„
„

In den anderen Paſſagen dieſer ſpaniſchen Pavane macht der Tänzer andere Geſticulationen, ſowohl beim Vorwärts- als beim Zurückgehen.

Füße anſchließen.
Rechten Fuß erheben.
Linken „ „
Rechten „ „
Füße anſchließen.

Dieſes Ende hat der Tänzer bei allen Paſſagen der ſpaniſchen Pavane zu machen.

Ich glaube nun, mein guter Freund Capriol, Sie zufriedengeſtellt zu haben, indem ich Alles, deſſen ich mich vom Geſellſchafts-Tanze ent-

ſinnen konnte, Ihnen mittheilte. Iſt dies nicht genug, in Anbetracht deſſen, daß ich ſo lange ſchon aus der Uebung bin, und daß die Mehrzahl der Tänze neue ſind?

Capriol. Ich glaube nicht, Herr Arbeau, daß es möglich wäre, davon noch mehr und klarer zu ſprechen, als Sie es gethan. Aber Sie haben noch die Bouffons vergeſſen.

Arbeau. Richtig, ja; und da Sie mich daran erinnern, ſo will ich Ihnen all' das darüber mittheilen, was mir davon bekannt iſt.

Die Bouffons.

Die Genoſſenſchaft der zwölf „Springer" (salii), die im März den Waffentanz zu Ehren des Mars aufführte, war bei den alten Römern die älteſte und heiligſte von allen Prieſterverbindungen. Sie trug farbige Röcke, ein reich verziertes Wehrgehänge und eine ſpitze Kopfbedeckung, an der Seite das kurze Schwert, in der rechten Hand einen kurzen Spieß, und in der Linken den Schild — von deren einem es hieß, daß er vom Himmel gefallen ſei. Sie tanzten nach dem Klange der Pfeifen, und machten dazu abwechſelnd oder zugleich militäriſche Geberden und Actionen.

Capriol. Iſt dieſer Tanz nicht der pyrrhichiſche Waffentanz, den Minerva aus Freude über die Beſiegung der Götter getanzt hat?

Arbeau. Die Fabel erzählt, daß die Cureten die Pyrrhicha erfanden, um das Kind Jupiter durch ihre Geberden, und durch das Geräuſch ihrer gegen die Schilder geſchlagenen Schwerter zu ergötzen. Aus dieſen beiden Arten von Tänzen hat man einen gebildet, welcher les Bouffons oder Mattachins genannt wird. Die Ausführenden tragen kleine Bruſtſchilder, ſowie gedrehte Franzen an den Achſeln; unter dem Gürtel hervor, und durch dieſen feſtgehalten, hängt ein Taffetröckchen; die Sturm-Haube iſt von Goldpapier, die Arme ſind bloß, die Beine tragen Schellen, das Schwert oder der Degen iſt in der rechten, der Schild in der linken Fauſt. So ausgerüſtet tanzt man dieſen Tanz im geraden Tact, nach einer geeigneten Muſik, und begleitet denſelben mit Aneinanderſchlagen der Schwerter oder Aufſchlagen auf die Schilder. Um den Tanz zu verſtehen, muß man wiſſen, daß dazu verſchiedene Bewegungen gemacht werden. Eine derſelben, bei der der Tänzer mit geſchloſſenen Füßen einſpringt, mit dem aufrecht gehaltenen Schwerte aber nirgendhin aufſchlägt, heißt die „Finte". Die zweite Bewegung heißt „ausgeholter Stoß" (estocade), wobei der Betreffende den Arm zurückzieht und die Spitze auf den Gegner richtet, um ihn damit zu treffen. Eine andere Geſte iſt die „hohe Taille", wobei der Eine den Andern

mit dem Schwerte von oben rechts herab nach links unten zu treffen ſucht. Die vierte Geſte heißt „hoher verkehrter Stoß", das Umgekehrte des Früheren, wenn nämlich der Eine von oben links nach rechts unten den Gegner ſchlägt. Ferner iſt zu bemerken „die tiefe Taille", von rechts unten nach links oben gehend; ſodann noch der „tiefe verkehrte Stoß", in dem das Schwert von links unten nach rechts oben geht. Und damit Sie die Tabulatur, die ich zu geben beabſichtige, beſſer verſtehen mögen, werde ich nicht mit den Figuren ſparen, welche die erwähnten Geſten darſtellen ſollen.

Finte. (Feinte.)

Stoß. (Estocade.)

Hohe Taille. (Taille haute.)

Hoher verkehrter Stoß. (Revers haut.)

Dieſe vier Figuren ſtellen Ihnen eben ſo viele der beſchriebenen Geſten dar, die beiden fehlenden folgen nach. Außerdem aber wäre noch

meines Dafürhaltens von einigen Körperbewegungen zu ſprechen, wozu es aber beſonderer Figuren nicht bedarf, ſondern die ſchriftliche Erklärung genügen wird.

Tiefe Taille. (Taille basse.)

Tiefer verkehrter Stoß. (Revers bas.)

Capriol. All' dieſe Geſten ſind mir ſchon vom Fechten her bekannt. Sagen Sie mir nun, wie der Tanz der Bouffons geht.

Arbeau. Denken Sie ſich, daß vier Soldaten oder Amazonen, oder zwei von jeder Art am Eingange des Saales in der beſchriebenen Kleidung und Ausrüſtung ſtehen, und bezeichnen wir ſie mit A. B. C. D.

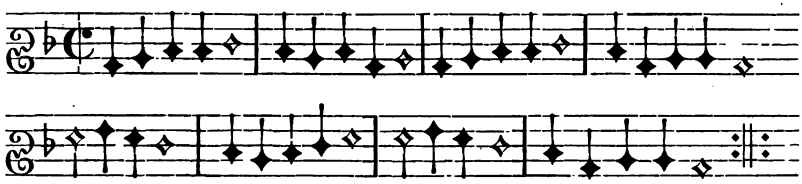
Capriol. Gut; was werden dieſe dann machen?

Arbeau. Zuerſt tritt A allein ein, ſchwingt ſein Schwert im Tacte, und macht eine Runde im Saale, worauf er ſich neben dem Eingange aufſtellt, und die Schwertſpitze auf den Fußboden ſetzt, als wenn er ſeine Gefährten herausfordern wollte. Hierauf beginnt er eine zweite Runde, bei der ihm B folgt, und ſobald dieſe beendet, rufen ſie ihre Kameraden. Sowie A und B eine neue Runde machen, folgt ihnen C, der daſſelbe thut, wie die zwei Erſten; worauf alle Drei eine neue Runde beginnen, und D als Vierter ihnen folgt. Sobald dieſe Runde zu Vieren beendet, und kein Anderer mehr zum Eintreten da iſt, machen ſie Alle eine Ronde nach der entgegengeſetzten Seite, bei deren Cadenz ſie ſich paarweiſe aufſtellen, um die Paſſagen und das Schwertſchwingen zu beginnen, und zwar in dieſer Ordnung:

D. C.
A. B.

Die Muſik des Bouffonen-Tanzes iſt Jedem bekannt. Hier folgt ſie bis zur Cadenz, und die Muſiker haben ſie ſowohl während der Rundgänge, wie während der Paſſagen zu wiederholen.

Muſik des Bouffonen-Tanzes.



Capriol. Was werden dieſe Vier nun weiter machen?

Arbeau. Sie müſſen nun wiſſen, daß ebenſo wie die Muſiker die vorſtehende Muſik bis an's Ende ſpielen, auch die vier Tanzenden immer dieſelben Bewegungen, ſei es während der Rundgänge, ſei es wenn ſie ſtehen bleiben, um zu kämpfen, machen müſſen.

Capriol. Sind die Bewegungen ſchwer zu machen?

Arbeau. Sie ſind im Gegentheil ſehr leicht, wie aus der nachſtehenden Tabulatur erſichtlich, und werden ſie im beſchleunigten geraden Tact getanzt.

Muſik der Bouffons. **Bewegungen für die Tänzer.**

Grue links.

Rechten Fuß erheben.
Linken „ „
Grue rechts.
Linken Fuß erheben.
Rechten „ „
Grue links.

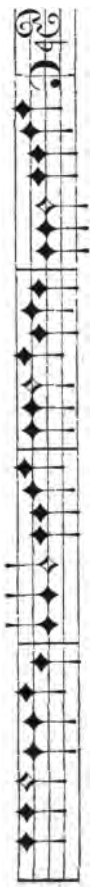
Rechten Fuß erheben.
Linken „ „
Grue rechts.
Linken Fuß erheben.
Rechten „ „

So lange der Tanz währt, und bis derſelbe ganz beendet iſt, werden keine andere Bewegungen gemacht als dieſe, und zwar beträgt die Grue die Dauer zweier ſchwarzer, und jede der Fußerhebungen die Dauer einer ſchwarzen kleinen Note.

Sie kennen jetzt die Pas des Bouffonen-Tanzes; lernen Sie nun die bei den Paſſagen zu machenden Geſten des Kampfes, die unmittelbar auf die Ronden folgen. Dabei haben Sie ſich zu merken, daß nach einer Paſſage eine Ronde beginnt, bei welcher der linke Fuß auswärts gerichtet iſt, worauf die Ronde wieder verkehrt gemacht wird, der

linke Fuß nun alſo nach innen gerichtet erſcheint. Es geht ſomit einer jeden Paſſage eine directe und eine verkehrte Ronde voraus, was den vier Tanzenden ſehr zu ſtatten kommt, weil ſie während derſelben Zeit haben, ſich die Paſſagen, die ſie nachher machen müſſen, wieder in's Gedächtniß zu rufen. So wie die vier Tänzer aufgeſtellt erſcheinen, kommt A gegenüber D zu ſtehen, und ſchlägt nach dieſem, ſowie auch zuweilen nach B, der zu ſeiner Rechten iſt. Aehnlich ſteht B gegenüber von C und ſchlägt nach dieſem, wie auch nach D. Dieſelben Bewegungen, die A macht, hat auch C zu machen, weshalb das, was in der Tabulatur für den Einen vorgeſchrieben iſt, auch für den Anderen gilt.

A kämpft gegen D und B. **C kämpft gegen B und D.**

Muſik.	**Geſten der erſten Paſſage.**
	
Finte.	A macht eine Finte mit D.
Hohe Taille.	A ſchlägt gegen D.
Hoher verkehrter Stoß.	A „ „ D; ſodann macht er eine dreiviertel Wendung nach links, und führt denſelben Stoß gegen B.
Tiefe Taille.	
Tiefer verkehrter Stoß.	A macht eine Wendung nach rechts auswärts, und führt wieder gegen B dieſen Stoß.
Hohe Taille.	A ſchlägt wieder nach B, wendet ſich ſodann dreiviertel Wendung nach rechts auswärts und führt dieſen tiefen verkehrten Stoß gegen D.
Tiefer verkehrter Stoß.	
Hohe Taille.	A nochmals auf D und wechſelt dann den Platz mit ihm.

Regiſter.

Abſatz markiren 50.
Allemande 82.
Arbeau, Thoinot. Siehe Tabourot.

Bouffons, les, 126.
Bourrée der Auvergne 18, 136.
Branle 14, 19.
  Pas 28.
  Doppel-Br. 84.
  Muſik u. Tabulatur 86.
  Einfacher Br. 88.
  Luſtiger Br. 89.
  Burgunder Br. 90.
  Br. von haut Barrois 90.
  Br. coupé, genannt Caſſandra 18, 93.
  Br. coupé, gen. Pinagay 94.
  Br. coupé, gen. Charlotte 95.
  Br. coupé de la Guerre 96.
  Br. coupé, gen. Aribau 98.
  Br. von Poitou 99.
  Schottiſcher Br. 100.
  Br. gen. Triori 102.
  Br. von Malta 103.
  Br. der Waſchfrauen 105.
  Erbſen-Br. 106.
  Br. der Einſiedler 107.
  Leuchter- oder Fackel-Br. 108.
  Holzſchuh-Br. 110.
  Pferde-Br. 111.
  Br. de la Montarde 113.
  Br. gen. de la Haie 115.
  Br. de l'Official 116.

Canarie 123.
Capriole 55.
Caroſo, Fabricio 9.
Collection Philidor 20, 33, 80, 82, 136.
Courante 14, 15, 18, 80.

Danses basses. Siehe Niedrige Tänze.
Double (Pas) 29.

Ezcudantza (Handtanz) 13.

Firlefei 6.
Fleuret (Pas) 66.
Fulafranz 6.
Fußkreuzung (Pas) 49.
Fuß markiren (Pas) 50.
Fuß, ſchräge angeſchloſſen (Pas) 46.
Fuß, ſchräge geöffnet (Pas) 47.
Füße, geöffnete (Pas) 47.
Füße, geſchloſſene 46.

Gaillarde 42.
  Lyonnaiſe 43.
  La traditore my ſa morire 61.
  Antoinette 61.
  Küſſen wir uns, Liebchen! 63.
  Ob ich liebe oder nicht? 65.
  Die Ermattung 67.
  Milanoiſe 69.
  Ich möchte lieber allein ſchlafen 71.
  Die Langeweile, die mich quält 72.
Gavotte 118.
Gimpelgempel 6.
Grue (Pas) 52, 54.
Guignolet 110.

Heierleis 6.
Hochzeitstanz 5.
Hoppaldei 6.

Menuett 137.
Moriske 121.
Mürmun 6.

Negri, Cesare 9.
Niedrige Tänze (Danses basses) 8, 25.
  Musik derselben 37.
  Retour derselben 39.
  Irreguläre 41, 42.

Passamezo 36.
Passepied 99, 136.
Pavane 15, 19, 30.
  Musik derselben 32.
  Lied zu derselben 35.
  Spanische Pavane 36, 124.
Positur oder „Postur" (Stellung) 53.

Reihe, krumme 6, lange 5.
Reihentanz 6.
Rejdovák (radowa, radawaczka) 5.
Reprise (Pas) 29.
Reverenz 27.
  Passagère 48.
Ridewanz 5.
Ruade (Pas) 52.
Ru de vache (Pas) 53.

Sarabande 136.
Schreit- oder Schleiftanz (carole) 4.
Simple (Pas) 28.
Springtanz (espringale) 4.
Sprung, großer und kleiner 54.
Stadelweise 5.

Tabourot, Jehan 16.
  Dessen Orchésographie 21.
Tanzmelodie, franz., a. d. 13. Jahrhundert 7.
Tanzmusik, alte 15, 17.
Tanzpas 46.
Tanzschule, altfranz. 45.
Tourdion 30.
  Musik desselben 57.
  Tabulatur 59.
Treirós 6.
Triori 102.
Tripotei 6.
Turloyn 6.

Volte 19, 75.
  Musik derselben 79.

Wânaldei 6.
Walzer 18.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Nachdem A und D den Platz gewechselt haben, und in demselben Augenblicke auch C und B dasselbe thun, befinden sich die vier Tänzer nun so aufgestellt:

A B
D C.

A schlägt nun nach B und D, während C nach D und B schlägt; hierauf führen Sie das Obige nochmals durch, wechseln die Plätze, und stehen dann so:

B A
C D.

A macht die Gesten, die anfangs beschrieben wurden, gegen D und B, wie auch C und B desgleichen thun, und nach dem Platzwechsel haben sie diese Ordnung:

C D
B A.

Nun schlägt A nach B und D, — C nach D und B, und nach dem Platzwechsel stehen sie wieder wie zu Anfang:

D C
A B.

Hiermit ist die erste Passage vollendet, und sie beginnen sofort die Ronde, welche auch nach der entgegengesetzten Seite zurückgemacht wird, worauf die zweite Passage folgt, welche „Passage der 3 Stöße" heißt.

Capriol. Ich weiß nun zwar, welche Gesten A und C zu machen haben, nicht aber jene von D und B.

Arbeau. Ganz dieselben wie A und C; nur haben die Ersteren, während A und C $^3/_4$ Wendung nach außen links machen, nur $^1/_4$ Wendung nach rechts zu vollführen, und wenn A und C eine ganze Wendung links auswärts machen, wenden D und B sich ebenso nach rechts. Die übrigen Passagen können Sie späterhin lernen.

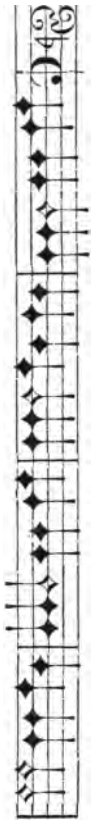
Capriol. Ich werde wohl kaum einen Lehrer noch Freunde finden, von denen ich sie lernen könnte, wie etwa die anderen Branles; deswegen bitte ich Sie recht sehr, mir auch noch diese zu zeigen, denn ich gedenke eines Tages, meiner Geliebten zum Vergnügen, eine hübsche Maskerade zu veranstalten.

Arbeau. Meinetwegen. Denken Sie sich denn die vier Tänzer nach der Ronde so aufgestellt, wie wir es im Beginn sahen.

Paſſage der drei Stöße.

A ſchlägt gegen D, und C gegen B.

Muſik.



Hohe Taille.	A führt dieſe drei Stöße gegen D, ſodann wechſeln ſie rechts die Plätze mit einander. C führt das Gleiche gegen und mit B aus.
Tiefer verkehrter Stoß.	
Hohe Taille.	
„ „	
Tiefer verkehrter Stoß.	Wie oben A mit B und C mit D.
Hohe Taille.	
„ „	
Tiefer verkehrter Stoß.	Wie oben A mit D und C mit B.
Hohe Taille.	
„ „	A führt dieſe drei Stöße gegen B, ſodann wechſeln ſie mit einander den Platz. C und D thun das Nämliche, wonach die 4 ſich wie zu Anfang geſtellt finden.
Tiefer verkehrter Stoß.	
Hohe Taille.	

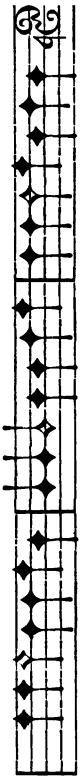
Das Vorſtehende wird vier Mal wiederholt, darauf folgt die Ronde.

Paſſage der fünfzehn Stöße.

Geſten der dritten Paſſage.

Muſik.

Hohe Taille.	A, mit einwärts gekehrtem Geſicht, ſchlägt nach B, der das Geſicht nach auswärts gewendet hat.
Tiefer verkehrter Stoß.	A ſchlägt nach B, welcher das Geſicht auswärts gekehrt hat.
Hohe Taille.	A ſchlägt wieder nach D.
Tiefer verkehrter Stoß.	A „ „ „ D.



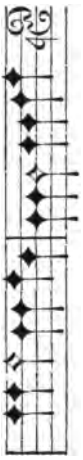
Hohe Taille.	A kehrt das Geſicht auswärts, u. ſchlägt nach B, der es einwärts kehrt.
Tiefer verkehrter Stoß.	A ſchlägt nach D, der einwärts ſieht.
Hohe Taille.	A „ wieder nach B.
Tiefer verkehrter Stoß.	A „ „ „ D.
Hohe Taille.	A, mit einwärts gekehrtem Geſicht, ſchlägt nach D, der auswärts ſieht.
Tiefer verkehrter Stoß.	A ſchlägt nach B, der auswärts ſieht.
Hohe Taille.	A „ wieder nach D.
Tiefer verkehrter Stoß.	A „ „ „ B.
Hohe Taille.	A kehrt das Geſicht auswärts, u. ſchlägt auf B, der es einwärts wendet.
Tiefer verkehrter Stoß.	A ſchlägt nach D, der einwärts gekehrt iſt.
Hohe Taille.	A „ „ B, und wechſelt mit ihm, rechts wendend, den Platz; hierauf kehrt A das Geſicht auswärts nach D, der das Geſicht einwärts wendet, und es wiederholen Alle das Gleiche 4 Cadenzen hindurch.

Paſſage mit ausgeholtem Stoß.

Geſten der vierten Paſſage.

Muſik.

Hohe Taille.	A ſchlägt nach D und C nach B.
Hoher verkehrter Stoß.	A „ „ D „ C „ B.
Tiefe Taille.	A „ „ D „ C „ B.
Ellbogen zurückziehen.	Alle 4 ziehen die Ellbogen zurück, hierauf führt man die Stöße
Stoß.	nach den Schildern.

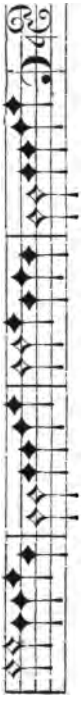


Hohe Taille.	A ſchlägt nach D und C nach B.
Hoher verkehrter Stoß.	A „ „ D „ C „ B.
Tiefe Taille.	A „ „ D „ C „ B.
Ellbogen zurückziehen.	Alle 4 ziehen die Ellbogen zurück, führen die Stöße nach den Schildern, und wechſeln mit Wendung rechts die Plätze.
Stoß.	

Die vier Tänzer ſtehen nach vollendeter Ronde, wie im Anfang. Nun wird A gegen B und D gegen C ſtehen, in der zweiten Cadenz. Hierauf wiederholen ſie das Vorſtehende, und nach den vier Cadenzen werden ſie wieder ſo aufgeſtellt ſein, wie zu Anfang.

Paſſage der Baſtion.

Muſik. **Geſten der fünften Paſſage.**



Hohe Taille.	A gegen D und C gegen B.
Tiefer verkehrter Stoß.	A „ B „ C „ D.
Hohe Taille.	A „ D „ C „ B und wechſeln den Platz.
„ „	A „ B „ C „ D.
Tiefer verkehrter Stoß.	A „ D „ C „ B.
Hohe Taille.	A „ B „ C „ D und wechſeln den Platz.
„ „	A „ D „ C „ B.
Tiefer verkehrter Stoß.	A „ B „ C „ D.
Hohe Taille.	A „ D „ C „ B und wechſeln den Platz.
Hohe Taille.	A „ B „ C „ D.
Tiefer verkehrter Stoß.	A „ D „ C „ B.
Hohe Taille.	A „ B „ C „ D und wechſeln den Platz.

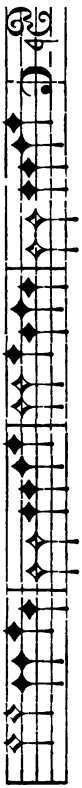
Die Tänzer ſind ſo aufgeſtellt, wie zu Anfang.

D und B ſtellen ſich mit dem Rücken gegeneinander. Nach der Muſik der vier Mal wiederholten fünften Cadenz ſtehen die Tänzer wie zu Anfang, und beginnen ſogleich die Ronde in früher bezeichneter Weiſe, um die ſechſte Cadenz einzuleiten.

Paſſage de la Haie.

Geſten der ſechſten Paſſage.

Muſik.



Hohe Taille.	A ſchlägt nach D und C nach B und wechſeln den Platz mit Rechtswendung.
Tiefer verkehrter Stoß.	A ſchlägt nach B und C nach D und wechſeln den Platz mit Rechtswendung.
Hohe Taille.	A ſchlägt nach D und C nach B und wechſeln den Platz mit Rechtswendung.
Tiefer verkehrter Stoß.	A ſchlägt nach B und C nach D und wechſeln den Platz, wonach ſie wie im Anfange ſtehen.
Hohe Taille.	A ſchlägt nach D und C nach B und wechſeln den Platz.
Tiefer verkehrter Stoß.	A ſchlägt nach B und C nach D und wechſeln den Platz.
Hohe Taille.	A ſchlägt nach D und C nach B und wechſeln den Platz.
Tiefer verkehrter Stoß.	A ſchlägt nach B und C nach D und wechſeln den Platz, wonach ſie wie im Anfange ſtehen.

Nun wird die Reihe umgekehrt, weshalb in der zweiten Cadenz dieſer Paſſage A gegen B, und C gegen D ſchlägt. Hierauf wiederholen ſie die Reihe und deren Umkehr auch in der dritten, und ebenſo in der vierten Cadenz, wonach ſie ſo aufgeſtellt ſein werden, wie im Anfange. Dann iſt der Tanz zu Ende, und die Tänzer ziehen ſich zurück.

Capriol. Monſieur Arbeau, ich danke Ihnen für die Mühe, die Sie ſich gaben, mich tanzen zu lehren.

Arbeau. Ich wünschte, daß die That dem guten Willen entsprochen haben möchte, und daß Sie diesen wohlgemeint halten. Ein andermal, und sobald wir Muße dazu haben, werden wir in einem zweiten Theile zu diesem Buche die Musiken und Bewegungen verschiedener Ballete zu Maskeraden, die hier in Langres componirt wurden, besprechen.

Das Versprechen, die in Langres componirten Ballete herauszugeben, ist leider nicht ausgeführt; dagegen erschien die erste Auflage der „Orchésographie" noch bei des Verfassers Lebzeiten, im Jahre 1588.

Ein Jahr früher (1587) tanzte man zum ersten Male in den Straßen von Paris den Passepied der Nieder-Bretagner, und die Bourrée der Auvergner. Der Passepied ist nach Tabourot mit dem Triori identisch, und, obgleich damals noch wenig gebräuchlich, doch dem Verfasser der „Orchésographie" nicht fremd, und von ihm genau beschrieben, während ihm die Bourrée unbekannt ist, er ihrer wenigstens mit keinem Wort erwähnt.

Ist das Urtheil des Domherrn von Langres doch eigentlich nur über jene Tänze maßgebend, die er selbst als flotter Student der Jurisprudenz „zu tausend fröhlichen Dingen aufgelegt" (wie er selbst von sich sagt), in Poitiers gelernt hatte; von ihnen mußte er sich detaillirte Aufzeichnungen gemacht haben, die ihm dann als 69jährigen Greis bei der Abfassung seines Buches zu statten kamen. In dem Tanze, der erst später erschien, und den er wohl selbst nicht praktisch geübt hatte, in der Gavotte, ist er uns keine Autorität; hier wird seine Theorie dürftig, da er den neuen Tanz nicht mehr mit dem Interesse seiner Jugend ansah.

Die Bourrée wird noch gegenwärtig in Mittel- und Südfrankreich, gewöhnlich nach volksthümlichen Gesängen, getanzt, und enthält die Collection Philidor eine reizende und vollkommen im Charakter des 16. Jahrhunderts gehaltene Bourrée d'Auvergne.

Ungefähr seit 1588 wurde auch die Sarabande bekannt, die aus Spanien nach Frankreich herüber kam, und bald eine solche Beliebtheit erlangte, daß sie auf keinem Tanzrepertoire fehlen durfte. Man tanzte sie im $^3/_2$ Tact, unter Castagnetten-Begleitung*), und gab sie wieder, wie

*) Auch die Kunst des Castagnettenschlagens (zur Begleitung der spanischen Nationaltänze) hat ihre eigene Literatur, und als Hauptwerk ist die zu Madrid 1792 aus der königlichen Druckerei hervorgegangene Crotalogía ó ciencia de las castañuelas, instruccion del modo de tocar las castañuelas para baylar el bolero etc. („Wissenschaft der Castagnetten; eine Anweisung über die Art, mit Castagnetten zu spielen beim Tanze des Bolero ꝛc.") zu betrachten. Der Titel füllt eine ganze Seite und der Verfasser war wieder ein Geistlicher, der Licentiat Francisco Augustin

früher die Volte, wegen ihrer Ueppigkeit und Zügellosigkeit verschiedenen Schriftstellern Veranlassung zu Aeußerungen des Unwillens. Ein französischer Autor*) schildert die Sarabande als einen eben so wollüstigen wie schamlosen Tanz und sagt, daß ihn die Courtisanen, die sich unter die Comödianten begaben, derart in den Theatern in Aufnahme gebracht hätten, daß fast kein junges Mädchen existire, die diesen Tanz nicht mit vollkommener Fertigkeit auszuführen verstände. Der lebhafte, heftige und leidenschaftliche Charakter dieses Tanzes wurde aber in der Folge von französischen Bearbeitern abgeschwächt und die Sarabande zu einem edlen und ernsten Tanz umgeschaffen, dem in Würde und Majestät kein anderer Tanz gleichkam. In dieser neuen Form trat die Musik voll Ernst und Grandezza im langsamen $^3/_4$ Tact auf und hatte zwei aus acht Tacten bestehende Theile. Ihre Gemüthseinwirkung sollte die Ehrsucht sein, und durften in ihr keine laufenden Noten vorkommen, weil „die Grandezza solche nicht leiden kann, sondern ihre Ernsthaftigkeit fest und steif behält".

In welchem Jahre die Menuett entstand, ist leider noch nicht zu ermitteln gewesen; die erste Composition von Lully ist von 1663, mithin auch wohl anzunehmen, daß sie nicht viel älter sein kann. Jedenfalls bemerkenswerth ist es aber, daß dieser Tanz, der in musikalischer wie tanzfiguraler Hinsicht als der höchste Ausdruck choreographischer Erfindung bezeichnet werden muß, in derselben Stadt Poitiers (der Hauptstadt der Provinz Poitou), zum Fest einer silbernen Hochzeit erfunden sein soll, in der früher Jean Tabourot seine tanzkünstlerische Ausbildung erhalten hatte, eine Ausbildung, die ihn befähigte, ein Buch über die Tänze seiner Zeit zu schreiben, wie es klarer und faßlicher nicht gedacht werden kann, und wie es während der dreihundert Jahre, die nun bald seit seinem Erscheinen verflossen sind, erst wieder für die heutige Tanzkunst und für die moderne Tanzschule in Klemm's „Katechismus der Tanzkunst" herausgegeben wurde.

Florencio. Das Buch hat fünf Auflagen erlebt! Aber der Licentiat wurde heftig angegriffen, dagegen aber auch glänzend gerechtfertigt von Don Alejandro Moya, der einen Triunfo de las castañuelas herausgab. Florencio bringt in seinem Buche den Christoph Columbus und Galilei mit den Castagnetten in Verbindung; er stellt eine Menge Regeln auf und setzt dann auseinander, daß die Wissenschaft des Castagnettenschlagens sich in folgende Silben formuliren lasse: Tirira, tirira, tirira, tirira, ti ta ti ta. Es giebt, nach des Verfassers Angabe, männliche und weibliche Castagnetten, machos y hembras; der macho giebt den tiefen, die hembra den hellen Klang. Licentiat Florencio bittet am Schlusse des Buches den Leser, auf seine Gesundheit vier Seguidillas Boleras zu tanzen.

*) Pierre de Lancre, Tableau de l'inconstance des mauvais anges et Démons. Paris, Nicolas Buon, 1613.

Um so unbegreiflicher ist es dann aber auch, daß ein vom culturgeschichtlichen Standpunkt so überaus wichtiges Buch, — welches die Fragen: „welche Tänze tanzte man vor Einführung der Menuett?“ oder: „wie waren die Tänze beschaffen, die man in der gebildeten Gesellschaft Europa's seit dem Mittelalter bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tanzte?“ so eingehend und sachgemäß beantwortet, — allen Kunstgenossen jahrhundertelang gänzlich unbekannt bleiben konnte!

Von Jean François Coulon, der 1836 starb, und 20 Jahre hindurch als erster Professor der höheren Tanzkunst an der Großen Oper in Paris mit eminentestem Erfolge wirkte, bis auf seine Schüler, den auch schon verstorbenen Hoguet, und den noch lebenden Taglioni herab, hatte kein Balletmeister eine Ahnung von einer gründlichen historischen Detail-Wissenschaft der Tanzkunst. Gleichviel in welchem Jahrhundert das Ballet oder das Divertissement spielt: immer wird in gleicher oder doch ähnlicher Weise battirt und pirouettirt, und so ist die moderne Tanzschule wahrhaft zu Tode gehetzt und dem denkenden Publicum zum Ekel gemacht. Das Ballet in seiner modernen Unnatur hat sich vollständig überlebt, und bildet nur noch eine Ergötzlichkeit für Kinder und geistig unreife Menschen. Erst eine neue Generation von Tänzern, die von ganz anderen Vorkenntnissen ausgeht, die sich nicht an den in den Balletschulen traditionell überkommenen Fußspitzenpromenaden, dem Bilden eines stumpfen Winkels mit den Beinen, oder dem Stehen auf einer Zehe, wie der Pfahl im Weinberge, Genüge sein lassen wird, kann den Tanz wieder zu Ehre und Ansehen bringen.

Selbstverständlich sind die choreographischen Erzeugnisse der alten italienischen und französischen Tanzschulen nicht sclavisch nachzuahmen, sondern im Geiste eines geläuterten Geschmacks an passender Stelle, mit Berücksichtigung unserer immensen musikalischen Fortschritte, zu reproduciren.

In Molière's „bürgerlichem Edelmann“ (1670) behauptet der Tanzlehrer im vollen Bewußtsein seiner Würde, daß der Tanz eine Wissenschaft sei, die man nicht hoch genug ehren könne. Dieser Ausspruch, der dem heutigen urtheilsfähigen Publicum, im Hinblick auf die gegenwärtigen Ballet- und Tanzmeister, mindestens ziemlich sonderbar vorkommen wird, beweist aber, daß die ihre Kunst aus so erhabenem Gesichtspunkt betrachtenden Berufsgenossen des 17. Jahrhunderts doch andere Kenntnisse ihr eigen genannt haben müssen, als ihre Nachfolger, die ihre Studien nur am Reck zu machen pflegen.

Ernest E. Gotti
Beverly Hill
BOOKS &
MUSICAI
LITERATU

Mus 281.84
Die tanze des XVI. jahrhunderts und
Loeb Music Library
3 2044 041 171